Das volkstümliche deutsche

Tanzlied der neueren Zeit

in seiner Beziehung zu Tanz und Musik

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät

(I. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

Vorgelegt von

HILDEGARD HENSCHEL

geb. zu Stettin

BERLIN 1938

Druck von August Scherl Nachfolger

Referent: Geheimrat Prof. Dr. Walther Brecht
Gutachter: Prof. Dr. Artur Kutscher

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Dezember 1935

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt

I. Einleitung: Die Bewertung von Tanz, Musik und Dichtung in ihrer Vereinigung . . . . . S. 5

II. Erscheinungsformen volkstümlicher Tanzlieder:

1. Fragmentarische Formen . . . . . „ 10
2. Kurzformen . . . . . „ 17
3. Mehrstrophige Formen . . . . . „ 33

III. Tanzlieder in ihrer Verbundenheit mit Tanz und Musik:

1. Ihre unmittelbare Beziehung zum Tanz
   a) Tanzbeschreibung . . . . . „ 46
   b) Tanzleitung . . . . . „ 52
2. Ihre mittelbare Beziehung zum Tanz
   a) Thematische Behandlung des Tanzes . . . . . „ 62
   b) Bewegungsmotive . . . . . „ 69
   c) Dialoge . . . . . „ 74
3. Ihre Beziehungen zur Musik
   a) Thematische Behandlung der Musik . . . . . „ 80
   b) Textabhängigkeit von der Melodie . . . . . „ 83
   c) Musikalisch geprägte Sprache . . . . . „ 91

IV. Schlußbetrachtung . . . . . „ 97

Literatur . . . . . „ 99

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554005_0141

I. Einleitung

Die Bewertung von Tanz, Musik und Dichtung in ihrer Vereinigung

Im volkstümlichen mit Gesang begleiteten Tanz steckt die Dreieinheit Tanz — Musik — Poesie, von der Herder rühmt, daß sie alle Sinne der menschlichen Natur ergreift und den Menschen erst vollkommen macht. Diese Einheit, erklärt er weiter, wird um so vollständiger, je weiter man ihre Einzelfaktoren Poesie, Musik und Tanz geschichtlich zurückverfolgt.[1]

Wie diese Erkenntnis von Herder auf die Ursprünge der gesamten menschlichen Kunstentwicklung bezogen ist, so läßt sie sich in gleichem Maße auch für die engere Zeitspanne des deutschen, mit Gesang begleiteten Volkstanzes heranziehen. In seinen Anfängen war die Einheit gegeben und selbstverständlich. Später jedoch, auf Grund mancherlei Einwirkungen, beispielsweise unter dem stärkeren Hervortreten der Instrumentalmusik, lockert sie sich allmählich, wird so zu einem freiwilligen Zusammenschluß und zerfällt schließlich ganz.[2]

Da in dieser Arbeit das volkstümliche Tanzlied der neueren Zeit behandelt wird, so spielen diese Verfallserscheinungen hier bereits eine große Rolle. Der Begriff „Tanzlied" hat sich gedehnt. Das Lied ist nicht mehr eng an den Tanz gebunden, sondern hat sich vielfach verselbständigt, das heißt: es wird oft als Tanzeinleitung[3] oder zwischen den Tänzen, oft auch schon fern vom Tanz gesungen. Damit ist der Charakter des Liedes zwar zunächst noch nicht gefährdet; denn seine Singweise ist mit der Tanzweise identisch. Jedoch bei anhaltender Trennung vom Tanz kann es durch Erscheinungen des Zersingens untanzmäßig verändert werden.[4]

1 Wolfg. Nufer, Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz, S. 78 u. S. 71 ff.
2 Curt Rotter, Der Schnaderhüpflrhythmus. Berlin 1912, S. 9. „Aus dieser Einheit lösen sich mit zunehmender Kultur die Teile ab und werden selbständig. So erzählt uns die Volkskunde von unbegleiteten Tänzen; der Gesang entwickelt sich zu einer besonderen Kunstgattung . . ."
3 C. Rotter, a. a. O., S. 14.
4 Ebenda, S. 21.

Herder, der schon erkannt hat, daß die Einzelkünste Poesie, Musik und Tanz erst nach ihrer Trennung besondere Verfeinerungen erlangen, sieht andererseits auch, daß die Künste in ihrer Vereinigung ein gewisses Gleichgewicht halten müssen und keine unter ihnen qualitativ stark hervorragen darf. Daß damit nicht lediglich ein ungefähr gleichwertiges Nebeneinander, sondern auch ein Ineinander- und Miteinanderverschmelzen zu verstehen ist, geht daraus hervor, daß Herder den Rhythmus von Poesie und Musik dem Tanz gleichsetzt.[5]

Volkstümliche Kunst, die von vornherein nicht zu Verfeinerungen neigt, schließt dergleichen in einer Vereinigung, wie sie der gesungene Volkstanz darstellt, sicherlich aus; doch wird ein vollständiges Gleichgewicht seiner Faktoren in der Praxis auch keinesfalls mehr erreicht. Entweder überragt die Bedeutung des Tanzes, dann ordnen sich Musik und Liedtext ihm unter, oder das Lied ist in textlicher Hinsicht bedeutender, dann paßt sich der Tanz ihm an.

Beim heutigen Volkstanz ist meistens der Tanz das Primäre, und die Lieder sind improvisiert, ohne eigenen dichterischen Ehrgeiz ihm nachgebildet, und haben dienende Funktion.[6]

Dadurch, daß dem Tanz und seiner Bewegung das Hauptinteresse gilt, fällt dem dazugesungenen Lied nur eine geringe Aufmerksamkeit zu. Sein dichterischer Wert wird nur wenig beachtet, und selbst sein Inhalt, sonst ein wichtiger Bestandteil des Volksliedes, wird oft bis zur Sinn- und Zusammenhanglosigkeit zersungen, falls er nicht schon an sich bedeutungslos und unwichtig ist. Die Hauptbedeutung solcher Lieder scheint lediglich darin zu liegen, das Mitsingen der Tanzmusik zu ermöglichen und dadurch die Stimmung der Tanzenden zu erhöhen.[7]

Als reine Zweckdichtung werden die volkstümlichen Tanzlieder vielfach gekennzeichnet. So wird beispielsweise in einer Sammlung[8] mit sehr geringer Wertung ausgesagt: „Zur Unterstützung des Gedächtnisses sind vielen dieser Tänze Texte unterlegt, die freilich weder geistreich noch fein, ja mitunter so derb und lasziv sind, daß sie nicht druckfähig erscheinen." Aus solchen und ähnlichen Gesichtspunkten ist es wohl bisher unterlassen worden, das volkstümliche Tanzlied als poetische Gattung zu untersuchen.

Aus diesem allem läßt sich für die weitere Arbeit bereits erkennen, daß die gegenwärtigen Tanzlieder besser in ihrer Zugehörigkeit zu Tanz und Musik als in bezug auf ihren poetischen Gehalt zu bewerten sind.[9]

5 Nufer, a. a. O., S. 78.
6 A. Kutscher, Die Elemente des Theaters, S. 17 f.
7 A. Haas, Blätter für pommersche Volkskunde, 5. Jahrg., S. 114. Ders., Rügensche Volkskunde, Stettin 1920, S. 58.
8 Johann Brunner, Alte Tänze aus Cham und seiner Umgebung.
9 Vgl. A. Hübner, Die Lieder der Heimat, Breslau 1926.

Wären Tanz, Musik und Poesie auf derselben Ebene im Gleichgewicht vereint, so müßten sie sich gegenseitig berühren im Geben und Nehmen. Da aber beim neueren deutschen Volkstanz im allgemeinen die Poesie der Musik und diese wiederum dem Tanz untergeordnet ist, so lassen sich in graphischer Vorstellung die Beziehungen zwischen ihnen auf einer schräg abfallenden Geraden etwa so denken, daß die größere Qualität der Musik zur Poesie hindrängt und sich ihr mitteilt, während der Tanz als Hauptbestandteil des Zusammenschlusses noch mehr Kraft ausstrahlt und seine Formen in Musik und Poesie zum Ausdruck bringt.

Das Tanzlied in seiner textlichen Erscheinung ist somit das letzte Glied der kleinen Kette. Unselbständig, qualitativ wie quantitativ gleich unbedeutend, ist es gewissermaßen nur der geringste Teil der Musik bzw. des Tanzes. Mit seinen bedeutenden Vorläufern des 13. und 14. Jahrhunderts, die die deutsche Lyrik befruchteten und erst zu eigenem Leben erweckten, hat es fast nichts mehr gemeinsam.[10]

Auch an die größeren historischen Gesänge zum Tanz, wie sie uns Heinrich Giesebrecht in seinem „Vergleichenden dithmarsischen Landrecht" noch für das Jahr 1652 beschreibt, reichen unsere Tanzlieder nicht heran. Nicht nur, daß jene in Sprache, Stil und Gegenstand überragten, ist ihnen in einzelnen Fällen sogar eine unerhörte politische Bedeutung zugemessen worden. So wird an dieser Stelle erzählt[11], daß die Dithmarschen mit ihren kriegerischen, politisch-satirischen Spottgesängen, die sie zum Tanz anstimmten, den letzten Herzog Adolf von Holstein zum Krieg veranlaßten.

Soweit in unsere heutigen Tanzlieder noch historische Ereignisse hineinspielen, offenbaren diese sich fast nur in ihren mehr volkstümlichen Begleitumständen, in lokal bestimmten, anekdotischen Berichten, die den politischen Hintergrund nur noch ungenau durchblicken lassen.[12]

---

10 Auch in anderen europäischen Ländern besteht die gleiche enge Bindung zwischen Tanz und Poesie, und es wird ein ähnlich bedeutender Einfluß des Tanzes auf die Poesie angenommen. So nennen die Brüder Miladinow, die eine große Sammlung bulgarischer Volkslieder herausgegeben haben, den Tanz geradezu die „Schule, in welcher sich die nationale Poesie ausgebildet hat". (Vgl. C. Büchner, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1899, S. 280.)

11 Vgl. Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder aus Schleswig-Holstein, S. XXI.

12 Vgl. Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 136 folgende satirisch zu verstehende Tanzstrophe:

:,: Hopps Mariannchen, :,: Wenn kein Deutscher dich holen will,
Laß dein Püppchen tanzen! Hol dir einen Franzen!

Sie soll auf Grund der Tatsache entstanden sein, daß während der französischen Besetzung in Stralsund ein junges Mädchen mit Namen Marianne besonders viel mit französischen Offizieren tanzte, was bei den Bürgern ziemlichen Anstoß erregte.

Allein jene größeren Lieder, die mit den alten, zum Tanz gesungenen Balladen nordischen Ursprungs übereinstimmen, gehören zu einem anderen Typus volkstümlicher Tanzlieder, der in jüngster Zeit fast völlig verlorengegangen ist und hauptsächlich nur noch in den Reigenspielen der Kinder lebt. Bei diesen Tanzliedern, die noch den epischen Stil der früheren echten Tanzballaden erkennen lassen, liegt der Schwerpunkt in der Dichtung, und wo diese gesunken, doch im Inhalt. Die diesen Liedern zugehörigen Tänze — die man bezeichnenderweise Singtänze, teilweise auch pantomimische Tänze nennt, da die Tanzbewegungen oft eine längere Handlung beschreiben — sind vornehmlich einfach und ruhig im Stil und ordnen sich, indem sie den Inhalt des Liedes unterstreichen, ihm unter.[13]

Im allgemeinen überwiegen im Volkstanz nicht reine, ursprüngliche Formen, sondern mehr abgeschliffene und ausgeglichene Mischformen, bei denen Tanz und Gesang abwechselnd zu ungefähr gleichem Recht kommen. Hier sei auf einen oberbayerischen Tanz, den „Altausseer", hingewiesen, bei dem erst nach einem mit kleineren Bewegungen begleiteten Gesang der lebhafte, nur mit Musik begleitete Walzer folgt. Auf den Färöern, wo noch Ende des vorigen Jahrhunderts Chor- und Reigentänze in alter Form bewahrt waren und sogar vereinzelt bis in die Gegenwart erhalten sein sollen, wird der eigentliche Tanz nur beim gemeinsamen Kehrgesang ausgeführt, während bei dem vom Vorsänger vorgetragenen Lied nur kurze Schritte am Ort gemacht werden, um die Aufmerksamkeit nicht vom Lied abwenden zu müssen.[14] Tanz und Tanzlied stehen hier also im umgekehrt proportionalen Verhältnis zueinander.

Während nun das improvisierte, kurz- oder einstrophische Tanzlied seine Themen gewöhnlich unmittelbar aus dem Tanz und seiner Musik herholt und sie mit allen Begleiterscheinungen, als da sind: Musikinstrumente, Tanznamen und -bewegungen, Tänzer und Tänzerinnen, deren Kleidung und Gebaren, deren Gefühle und Empfingungen, wie Freude, Lust und Liebe, Eifersucht, Spott, Scherz usw., ausstattet und variiert, bringt das längere epische Lied mehr einmalige, gewichtigere Gegenstände zur Sprache.

Als geselliges Lied ist das Tanzlied weitestgehenden Einflüssen ausgesetzt. Motive aus beliebten und verbreiteten Kunstliedern, Opern-, Operetten- und Singspielliedern, Zitate, bekannte Rätsel sowie sprichwörtliche Wendungen finden des öfteren Eingang. Jedoch als Volkslied wurzelt es vornehmlich im Landleben, und die das dörfliche Leben umrahmenden und durchdringenden Vorgänge sind ihm fast ausschließlich zugänglich.

13 F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, sagt über dithmarsische Tänze, S. 51: „Man muß den Untergang der Tanzart des mit Gebärdenspiel verbundenen Reigens bedauern. Sie war lebendige Begleitung des Liedes nach seinem Inhalt und seiner Form."

14 V. Junk, Handbuch des Tanzes, Stuttgart 1930, S. 74 und 233.

Daß bei dieser Fülle eine Begrenzung und Gattungsbestimmung in stofflicher Hinsicht unmöglich ist, bestätigt auch ein Blick in verschiedene Volksliedersammlungen[15], die sich zwar oft bemühen, die Tanzlieder für sich unter die stofflichen Gattungen einzuordnen, es aber doch nicht vermeiden können, sie mit noch anderen Gattungen, in der Hauptsache den Liebes-, Frühlings-, Scherz- und Spottliedern, zu mischen.

Wesentlicher und interessanter als das allzu weit führende und fast unmögliche Beginnen, alle Themen, die das Tanzlied behandelt, aufzuzeigen, erscheint mir die Art, wie diese Themen gestaltet werden: Wie pantomimische und parodistische Elemente hervortreten, wie beispielsweise Geschehnisse in Dialoge gefaßt und seelische Motive, wie die der Liebe, in Bewegungsmotive aufgelöst und dadurch dem Tanz angeglichen werden.

Das volkstümliche Tanzlied ist als Arterscheinung dem Volkslied gleichzusetzen. Nicht zugehörig ist der moderne städtische Tanzschlager. Er, der auch längst nicht mehr zur direkten Tanzbegleitung bestimmt ist, fördert den Kitsch bewußt und steht in der Gesamtheit seiner Erscheinungen in unverkennbarem Gegensatz zu dem natürlichen, naiven Volkslied. Jedoch muß zugegeben werden, daß auch hier wie zwischen Kunst- und Volkslied ein Trennungsstrich nicht immer sicher zu ziehen ist und daß besonders in neuerer und neuester Zeit zusammen mit neuen Tanzformen städtische Tanzschlager aufs Land verpflanzt werden und dort als volkstümliche Tanzlieder fortleben.

Abzusehen sei in dieser Arbeit, die außer den formalen Eigenheiten allein die tänzerischen und musikalischen Bestandteile der Tanzliedtexte berücksichtigen will, von den mundartlichen Besonderheiten dieser Gattung. Sie beruhen allein auf Stammes- und landschaftlicher Zugehörigkeit und sind der gesamten Volksliedichtung gleichermaßen eigen. Vielmehr wird durch diese Untersuchung, besonders im Inhalt der Lieder, das viele Gleiche, zumindest Ähnliche auffallen, das den Tanzliedern der verschiedenen deutschen Landschaften gemeinsam ist oder sich durch wechselseitigen Austausch angeglichen und eingebürgert hat.[16]

15 Zum Beispiel Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 3 Bde. Ferner: Ludw. Uhland; Karl Simrock u. Franz W. v. Dithfurt.

16 Raimund Zoder, der Forscher des österreichischen und süddeutschen Volkstanzes, hat in seinen „Altösterreichischen Volkstänzen" II, S. 4, Ähnliches über die Tänze ausgesagt: „Vor allem fallen mir bei der Vergleichung der österreichischen Tänze mit denen anderer deutscher Gaue die vielen Verbindungen, Melodien, Tanzformen und Bewegungselemente auf, die sowohl im Norden als auch im Süden Deutschlands gleich sind."

II. Erscheinungsformen volkstümlicher Tanzlieder

1. Fragmentarische Formen

Eine Vorstufe des Tanzliedes ist der Ruf. Er kommt in Form von einzelnen Worten, auch teilweise nur Lauten, bis zu einem vollständigen Satz vor.

Im Anhaltischen umtanzt man beim Bestellen des Flachsfeldes lange Holundersträucher unter den Rufen: „So lang sollst du werden!" (Gemeint ist der Flachs.)[17] Derselbe Brauch in ähnlicher Form wird auch aus dem Elsaß, aus Böhmen und Bayern berichtet.

Aus Nordfriesland wird erzählt, daß am 22. Februar, am Tage Petri Stuhlfeier, an dem die Fischer wieder auf See gingen, ein großes Frühlingsfest gefeiert wurde. Auf Hügeln entzündete man Feuer, und alle tanzten um die Flammen herum, indem sie brennende Strohwische schwangen und riefen: „Wedka teare!" oder „Wike tare!" Das soll heißen: „Wedke zehre!"[18]

In Mecklenburg pflegten die Bauern bis in die jüngste Zeit einen kleinen Teil des Getreidefeldes ungeschnitten zu lassen. Die Schnitter tanzten darum und sangen: „Wode, Wode, hol dînen rosse nu voder!" („Wodan, hol deinen Rossen nun Futter!")[19]

Wie das letzte Beispiel noch deutlich den Rest eines mit Gesang und Tanz verbunden gewesenen Wodansopfers darstellt, so sind auch die anderen hier angeführten Rufe unzweifelhaft aus heidnischer Vorzeit überkommen. Sie sind Anrufe und sind wie der dabei ausgeübte Tanz, der immer ein Um- und Herumtanzen ist, an ein Drittes, Unsichtbares gerichtet. Und wie der Tanz ein ungeformtes Herumspringen zeigt, dessen Ausdruck allein in der Intensität der beschwörenden Gebärde liegt, so sind auch die Worte der Rufe nur wenig gestaltet. Ihr Wert erschöpft sich in der magischen Kraft ihres Ausdrucks.

Ob man es bei diesen Resten uralter kultischer Handlung mit fragmentarischen oder mit vollständigen Formen zu tun hat, ist nicht ohne weiteres zu ersehen, doch hat die erste Annahme die größere Wahrscheinlichkeit für sich. Ein Stützpunkt dafür könnte, abgesehen von der auf Erfahrung beruhenden Tatsache, daß alle mündliche Überlieferung alter Volksbräuche und -dichtung von ihrer Substanz verliert, das alte Seehundslied von der Halbinsel

17 P. J. Bloch, Der deutsche Volkstanz der Gegenwart, S. 161.
18 Müllenhoff, a. a. O., S. 174.
19 F. M. Böhme, a. a. O. I, S. 9. — Grimm, Mythologie, S. 110. — Vgl. auch W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, S. 28 (doch hier ohne Tanz bemerkt).

Mönchsgut auf Rügen sein, das die Fischer vor der Ausfahrt zur Seehundsjagd zu einem Reigentanz sangen:

Hal mi den Saalhund
ut'n Stranne
to Lanne!
He het mi all de Fisch upfräten,
He het mi't ganze Nett terräten.
Hal mi den Saalhund
ut'n Stranne
to Lanne![20]

Es ist mehrfach in diesem Wortlaut einstrophig zu finden[21] und einmal dreistrophig[22] mit obigem Anfang und Schluß und folgenden Mittelzeilen: He het det ganze Nett terräten,
He will uns jo all upfräten.

Wi will'n uns hüüt den Röver langen,
Wi will'n uns hüüt den Saalhund fangen.

Der Schwerpunkt des Liedes, das nach Haas den Charakter einer Zauber- und Beschwörungsformel hat, liegt unverkennbar in dem Ruf, der am Anfang und Ende jeder nur zweizeiligen Strophe wiederholt wird. Durch seine gleichbleibende Wiederholung hat er vor der sich ändernden Strophe die größere Eindringlichkeit voraus und haftet fester im Gedächtnis. Das zeigt sich schon darin, daß nur eine der drei Zitierungen die drei Strophen bringt. Wenn nicht infolge günstiger Umstände das Lied schon frühzeitig aufgezeichnet worden wäre, könnte man sich gut denken, daß heute ebenfalls nur noch, wie in den anderen Beispielen, dieser eindrucksvolle Ruf übriggeblieben wäre.

Die Zeitschrift für rheinische und westfälische Volkskunde bringt in einem Aufsatz des 12. Jahrgangs über „Zaubersprüche und Segen aus Geseke in Westfalen" folgenden zu einem modernen Tanz gesungenen merkwürdigen Text von zwei Zeilen, dessen erste Zeile auch einen Anruf darstellt:

Johannes, bür diänen Briunen up,
Hei ligt im Stall un kann nit up!

Daß dieser Text, der nicht zu der Tanzart paßt, nur noch ein wankendes und schon gar nicht mehr verstandenes Gedankengut ist, geht daraus hervor, daß statt „Briunen" auch das in diesem Zusammenhang ganz sinnlose Wort „Baum" gesungen wird. Der Verfasser des Aufsatzes kann daher mit Recht vermuten, wenn er durch Ersetzung des „Johannes" durch „Wodan" in dem Ganzen einen an Wodan gerichteten Zauberspruch sieht.

20 A. Haas, Rügensche Volksk., S. 26.
21 K. Schneider, Die Reisegesellschaften durch Rügen, S. 181 f. — P. J. Bloch, a. a. O., S. 175. — Erk-Böhme, a. a. O. III, S. 352.
22 Haas, Pommersche Volkslieder mit Bildern und Weisen, Nr. 45.

Im Gegensatz zu diesen aus grauen Vorzeiten bewahrten kultischen Rufen stehen die Rufe von rein freudebezeugendem und lusterregendem Charakter. Sie sind elementar und ohne historische Beziehung und werden, obgleich ihre Vorfahren schon in den anfeuernden Schlachtrufen der Germanen zu suchen sind, auf jedem fröhlichen Volks- oder Dorftanz neu geboren.[23] Überall dort, wo ausgelassene Freude beim Tanz nicht durch strenge gesellschaftliche Sitte gehemmt wird, sind sie zu finden: bei den primitiven Völkern wie bei den ungezähmt wilden Bauerntänzen des Mittelalters.[24]

Unter den heutigen Rufen nimmt der süddeutsche Jauchzer den ersten Platz ein. Er kann Vorstufe, Anhängsel und sogar Mittelpunkt des Schnadahüpfls sein. In der Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (Jahrgang 1913) wird er folgendermaßen beschrieben: „Ein Juiza ist ein Schrei, ein Ruf, der sich von fast unartikuliertem Schrei zu einiger musikalischer Gewandung aufschwingt. Wenn ein Bursche während des Tanzes juizt, hält er sich im Takte der Musik. Immer kommt der charakteristische Ausruf ‚huiss' vor. Beim Takte zu einem Marsche oder zu einer Polka wird im Takte der Musik durch die aufeinandergepreßten Zähne auch das Wort ‚kss' scharf ausgestoßen."

Solche musikalischen Lautbildungen und Konsonantenverbindungen sind keine Worte von Sinn und Bedeutung, sondern sie sind mit ihren charakteristischen scharfen s-Lauten am Schluß nur malende Rufe von anfeuernder, lusterregender sowie lustentladender Wirkung. Sie sind nicht in dem Sinne Vorstufe des Tanzliedes, daß sich aus ihnen zusammenhängende, geformte Texte bilden, sondern sie sind lediglich die primitivste Form des Tanzgesangs.

Daneben bestehen aber auch Rufe, die, obgleich sie in ihrer Prägung noch einen durchaus impulsiven Charakter zu haben scheinen, doch schon erstarrt und auf bestimmte Tänze zu ganz bestimmten Zeiten konzentriert sind. In einem Beispiel hierfür ist der bloße unartikulierte Ausruf bereits mit einem Wort, in diesem Falle mit einem Namen verbunden: Man ruft nämlich in einem zweiteiligen Ländlertanz aus dem Wiener Wald (ohne Gesang) in der Tanzpause zwischen dem ersten und zweiten Teil, während auch die Musik schweigt, plötzlich: „Hansl oha!" Dieser Ruf hat sich innerhalb dieses Tanzes so fest eingebürgert, daß der Tanz sogar seinen Namen davon erhalten hat und allgemein „Hansl oha" heißt.[25]

23 Leopold Geller, Ursprung, Entwicklung und Wesen des deutschen Volksgesangs bis zur Blüte des Volksliedes, S. 2.
24 Dr. Otto Böckl, Handbuch des deutschen Volksliedes, S. 300.
25 Zoder, a. a. O., II, S. 9.

Die nächste Stufe sind die kurzen, bereits sprachlich gestalteten Textunterlagen musikalischer Motive. Sie sind noch als Vorstufe von Tanzliedern anzusehen, soweit sie fragmentarische Gestalt haben, keine poetische Qualität zeigen und lediglich in Anlehnung an die Melodie und zu ihrer besseren Einprägung entstanden scheinen.

Friedrich David Gräter[26] hat 1812 eine zweizeilige Textstrophe veröffentlicht, die zu einem uralten Reigentanz der Salzsieder in Schwäbisch-Hall gehörte, die aber niemals gesungen, sondern nur in Gedanken wiederholt wurde, um die Tanzschritte danach zu regeln. Sie lautet:

Mei Mutter kocht mir Zwiebel und Fisch,
Rutsch her, rutsch her, rutsch her!

Nach obiger Behauptung sind also Inhalt und Bedeutung dieser kurzen Strophe vollkommen belanglos. Sie hat nicht den Zweck, irgendwelche Vorstellung in den Tänzern bzw. Sängern auszulösen. Wert hat allein ihre regelmäßiges Metrum, das sich mühelos dem musikalischen Takt anpaßt und die Tanzdarstellung erleichtert.

Auch bei solchen Kurzformen ist nicht immer mit Sicherheit festzustellen, ob ein fragmentarischer oder vollständiger Text vorliegt. Vergleichen wir das genannte Beispiel mit einer vierzeiligen Strophe aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, die zu derselben volkstümlichen Melodie gesungen wurde, dasselbe Metrum besitzt und in der zweiten Zeile sogar mit ihm übereinstimmt:

Ich bin so lang nicht bei dir gewest,
Ruck her, ruck her, ruck her,
Mit einem tumpfen Flederwisch
Drüber her, drüber her, drüber her![27]

so liegt der Schluß nahe, daß die Salzsiederstrophe auch einmal vierzeilig gewesen ist. Man hat sogar weiter gesehen, daß sie ihre Ergänzung in dem zweiten Teil des zweiten Liedes findet, denn dessen dritte Zeile reimt sich statt auf seine eigene erste Zeile auf die der Salzsiederstrophe. Es ist daher durchaus möglich, daß die beiden Strophen ursprünglich eine waren und sich voneinander losgelöst haben.

Da die Tanzlieder fast immer nur mündlich nach dem Gedächtnis weiterverbreitet werden, geschieht es natürlich leicht, daß Worte, Zeilen, ja sogar einzelne Teile verlorengehen und oft nur geringe Bruchstücke an einen anderen Ort gelangen. Besonders heute, wo die Tanzlieder an Bedeutung verlieren und die Texte mehr zur Bezeichnung bestimmter Tänze oder Tanzweisen dienen als zum Mitsingen einer Tanzmelodie, tritt dieser Fall oft ein.

26 Idunna, eine Altertumszeitung, Beilage zu Nr. 50 v. 12. Dez. 1812 (Breslau).
27 Zeitschr. f. Musikwissensch., Leipzig 1925/26, 8. Jahrg., S. 295.

Während in Fiddichow in Pommern zu einem Hochzeitstanz ein längerer Text gesungen wird, sind in Grabow, das nur einige Kilometer davon entfernt liegt, nur zwei Zeilen, auch noch leicht geändert, daraus bekannt. Ebenso ist es in Pasewalk.

Fiddichow: Trideruderu
Mutter-broderfru,
Schürt den Kätel ut!
Dat is mine Brut.
Kannst du Kaffee koaken,
Kannst ock bi mi schloapen,
Klüt un Backbär'n will'n wi koaken.

Pasewalk: Schürt den Kätel ut!
Dat is mine Brut.

Grabow: Hans, schür den Kätel ut!
Trin' is dine Brut.[28]

Wie dieses Beispiel zeigt, sind solche Bruchstücke einesteils durch Reim verbundene, leicht zu merkende Zeilen, andernteils ein dem Sinne nach wesentlicher Bestandteil des Liedes.

In Cham im Bayerischen Wald finden wir zu einem „zweifachen" Tanz nur die beiden ersten Verse eines Vierzeilers, der zu derselben Tanzart in der Oberpfalz und im Chiemgau gesungen wird. Die Texte variieren zwar leicht, sind aber unverkennbar ursprünglich ein Lied gewesen.

Cham: Ich hab mein Lein in Ranken g'sät,
Hat ihn mir der Wind ins Wasser g'weht.[29]

Oberpfalz: Hon i mein Lein in da Leit'n g'seht
Hat mir'n da böhmisch Wind voweht.
Böhmischer Wind, i bitt di schön,
Laß mir mein Lein in der Leit'n steh'n![30]

Chiemgau: Jetzt hab i mein Woaz in d'Leit'n g'saht
Hat ma da böhmisch Wind verwaht.
Böhmischer Wind, i bitt di schö,
Laß ma do mein Woaz in da Leit'n steh![31]

Aber auch dieser Vierzeiler ist in anderem Zusammenhang zu finden. Zunächst ist er in ein größeres Lied aus dem 18. Jahrhundert, „Der Besenbinder",[32] eingefügt, unterscheidet sich hierin allein durch den anderen Dialekt und ist durch Wiederholung zu doppeltem Umfang erweitert:

Hab ich mein Waaz auf'm :,: Bergle g'säet :,:
:,: Hat mir'n der böhmische :,: Wind verweht. :,: :,:

28 Bl. f. pomm. Volksk., S. 133.
29 Johann Brunner, Alte Tänze aus Cham und seiner Umgebung, S. 291.
30 F. M. Böhme, a. a. O. I, S. 193.
31 Franziska Hager, Der Chiemgau, S. 316.

Böhmischer Wind :,: ich bitt' dich schö :,:
Laß mir mein Waaz :,: auf'm Bergle steh :,:
Laß mir mein Waaz auf'm Bergle steh.

Doch wie der Name „Besenbinder" nur bestätigt, steht besagter Vierzeiler in keinem inhaltlichen noch organischen Zusammenhang mit den übrigen Strophen des Liedes noch mit den ebenfalls dazwischengefügten Versen vom Mädchen und Jäger.

Auch bei dem an gleicher Stelle angeführten Tanzlied aus dem Erzgebirge,[32] in welchem die Strophe wieder vorkommt, sind keine inhaltlichen Beziehungen zwischen ihr und dem Liedganzen ersichtlich.

Schließlich ist es noch einmal als erste Strophe eines mehrstrophigen Liedes aus dem sächsischen Erzgebirge anzutreffen, und zwar sind hier nur die beiden letzten Zeilen des vollständigen Vierzeilers zu einer vierzeiligen Strophe ergänzt worden:

Böhmischer Wind, ich bitt dich schön,
Wollst mir mein' Weizen nit verwehn,
Juchhe! Hopsasa! Vivat! Trallalera!
Wollst mir mein' Weizen nit verwehn.[33]

Da die Strophe am Anfang steht, hat das Lied davon den Namen „Böhmischer Wind" erhalten, jedoch auch hier ist sie inhaltlich von den übrigen Strophen isoliert.

In allen drei Fällen mögen die Strophen nur durch rhythmische und formale Übereinstimmungen in die Lieder hineingekommen sein. Ihre spätere Trennung war daher eine leichte und natürliche.

Ein anderer weitverbreiteter Vierzeiler, der zum erstenmal von Friedrich Gräter als Text zu einem schwäbischen Schleifer bezeugt wird[34] und folgendermaßen lautet:

's ist noch nicht lang, daß es g'regnet hat,
Die Bäumlein tröpfeln noch;
Ich hab einmal ein Schätzchen g'habt,
Ich wollt', ich hätt' es noch.

wird ebenfalls als Schlußstrophe eines sehr alten Volksliedes bemerkt, welches anfängt:

Und ob ich schon ein Jäger bin,
Trag auch ein grünes Kleid,
Und's Jagen ist, und's Jagen ist,
Und's Jagen ist mein' Freud.

Auch Schnadahüpfl, bei denen man ihrer ganzen Anlage nach immer Stegreifentstehung vermutet, können diesen Weg zurückgelegt haben und trotz ihres frischen Aussehens höheres Alter

32 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 746.
33 Ebenda, S. 747 f.
34 Fr. Gräter im „Bragur", S. 228.

besitzen. Rotter[35] führt ein vierzeiliges Schnadahüpfl an, das aus einem mehrstrophigen Lied „Vom nôtigen Bäuerl" entnommen ist[36] und folgendermaßen lautet:

mei häusl stêt obn auf der leitn,
i bin ja net sicher dabei,
wo s ma net aba tuat reitn,
spreizn hat s â a zwoa drei.

Dies ist an anderer Stelle[37] nochmals reduziert worden und nur durch falsche Schreibweise ein scheinbarer Vierzeiler geblieben:

mei häusl stêt obn
auf der leitn,
i bin ja net sicher dabei
wo s ma net aba tuat reitn.

Von größeren Volksliedern bleiben dem Volk oft nur Teile und wenige Strophen im Gedächtnis, die dann gern, besonders wenn sie sich bestimmten Gattungen, wie den Soldaten- oder Tanzliedern[38], zuordnen, in derber, oft sogar obszöner Weise umgedichtet werden. Zwei Strophen eines größeren Volksliedes[39], die folgendermaßen lauten:

:,: Ich sah sie gestern abend :,:
:,: Wohl an der Haustür stehn. :,:
Ich dacht', ich sollt sie grüßen,
Die Mutter sollt's nicht wissen;
Der Mutter ward's gewahr,
Daß jemand bei ihr war

finden wir in vergröberter Ausdrucksweise als Text einer pommerschen Schusterpolka wieder:

Ich sah sie gestern abend :,: im Hemd :,:
Wohl an der Haustür stehen :,: im Hemd :,:
Ich dacht', ich sollt' sie grüßen :,: im Hemd :,:
Ich hab' es unterlassen :,: im Hemd :,:[40]

Auch Kehrreime lösen sich aus dem größeren Zusammenhang eines Liedes und machen sich selbständig. So wird zum Beispiel der Kehrreim des vierstrophigen Liedes „Von des Schneiders Höllenfahrt", das sich bei Erk-Böhme[41] (um zirka 1850 datiert), auch bei Dithfurt[42] und in anderen Sammlungen alter Volkslieder findet, heute als Polkalied im Salzkammergut gesungen, und zwar

35 C. Rotter, a. a. O., S. 180.
36 Salzburger Volkslieder, hgg. von M. V. Süß. Salzburg 1865.
37 Werle, Almrausch. 2. Aufl. Graz 1902.
38 Vgl. M. Hausmann, Kunst- und Volksdichtung im deutschen Soldatenlied. Diss. München 1922.
39 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 362 f.: „Vergebliche Warnung".
40 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 57. — Haas bemerkt hierzu, daß wohl im letzten Wort der Strophe ursprünglich ein kräftigerer Ausdruck, dem Reime nach zu urteilen, gestanden hat.
41 Erk-Böhme, a. a. O. III, S. 451.
42 Dithfurt, Fränkische Volkslieder, S. 244.

ist es unter den im epischen Lied sich sinngemäß abändernden Kehrreimen der Refrain der zweiten Strophe, der als Tanzliedchen verwendet wird:

Hehe, du Schneiderg'sell,
Mußt wieder in die Höll'!
Wir brauchen nicht das Messen
Es gehe, wie es wöll![43]

2. Kurzformen

Unter dieser Bezeichnung möchte ich hier alle kleinen unstrophischen Tanzlieder behandeln, die, abgesehen von den Bruchstücken größerer Lieder oder den noch ungestalteten Vorstufen eigentlicher Tanzlieder, schon für sich bestehende, in sich geschlossene poetische Formen darstellen.

Unter diesen Einstrophern ist der verbreitetste der Vierzeiler.[44] Keiner deutschen Landschaft ist das vierzeilige Tanzliedchen fremd[45], und auch andere europäische und sogar außereuropäische Länder rechnen es zum Bestand ihrer volkstümlichen Dichtung[46].

In den meisten Fällen entstehen sie unmittelbar während des Tanzes. Vor allem im bayrisch-österreichischen Alpenland werden die Ländlertänze vielfach mit solchen aus dem Stegreif erfundenen Liedern eingeleitet oder bei den Musikern bestellt. Nach dieser Sitte, einen Tanz „anzufrümen", hat sich dann auch das Wort „Anfrümlied" geprägt.[47] Es gilt zunächst überhaupt zur allgemeinen Fröhlichkeit beizutragen, dann aber auch Witz und Kunstfertigkeit der Einzelleistung zu zeigen. Der häufig lokal gehaltene, auf Augenblicksituationen und anwesende Personen bezügliche Text zeugt für Improvisation. Solche Entstehungsart ist zwar in der Hauptsache dem temperamentvolleren, beweglichen Süddeutschen eigen, wird aber auch für die mittel- und norddeutsche Vierzeilerdichtung bezeugt.[48]

---

43 R. Zoder, a. a. O. II, S. 21.
Ein paralleler Vierzeiler zur Schusterpolka scheint gleichem Muster nachgedichtet zu sein:

Du dummer Schuesterg'söll,
du mueßt mit mir in d' Höll,
du mueßt beim Teifel Hoazer wern,
und geht's da wie da wöll.

Zoders Annahme, daß dieses Liedchen der Rest eines verlorengegangenen Liedes von eines Schusters Höllenfahrt ist, dürfte eine Verwechslung sein.

44 Daß auch das vierzeilige Lied Fragment sein kann, bestätigt das letzte Beispiel des vorigen Kapitels (s. diese Seite oben der vorliegenden Arbeit). Auch J. Meyer beweist die „Zerfaserung" längerer Lieder in vokstümliche Vierzeiler (Beilage zur Allg. Zeitung, München, 6. 10. 1898).

45 C. Rotter, a. a. O. S. 10 ff. u. S. 17. — F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes I, S. 243 Anm.

46 Graßberger bringt am Schluß seines Büchleins „Die Naturgeschichte des Schnaderhüpferls" Übersetzungen vierzeiliger Lyrik aus Schweden, Polen, Spanien, China u. a.

47 C. Rotter, a. a. O., S. 18:

Den Tanz han i ang'frümt,
und dea Tanz gheart mein!
Dea nach meina nachi tanzt,
dea derf si g'freun!

48 H. Dunger, Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtland, S. 10.

Bei dem großen Reichtum an Liedern, den diese Kleindichtung aufweist, ergibt sich in Anbetracht des begrenzten Untersuchungsgebiets dieser Arbeit zunächst die Frage: Wieweit handelt es sich bei den gesamten volkstümlichen Einstrophern um wirkliche Tanzlieder, und wieweit lassen sich überhaupt sichere Grenzen zwischen unstrophischen Tanzliedern und anderen kurzen Volksliedern und Reimen ziehen?

In vielen Fällen sind eindeutige Bezeichnungen wie Tanzliedchen, Tänzel usw. ein sicherer Wegweiser. Daneben treten aber viele andere, meist mundartliche Benennungen auf, die sich nicht immer mit dem Begriff Tanzlied decken. Der jetzt allgemein gebräuchliche, aber ursprünglich süddeutsche Name „Schnadahüpfl" hat verschiedene Deutungen erfahren. Die einen wollen ihn vom altdeutschen Schnittertanz herleiten und damit neben der Verankerung des Vierzeilers im Tanz[49] gleichzeitig seine geschichtliche Herkunft betonen[50]. Die anderen hingegen sehen in dem Schnadahüpfl nichts als ein „geschnattertes" Liedchen, das soll heißen ein gedankenunbeschwertes, schnell herunterzusingendes Verschen, wie es das kärntnerische Wort „Pleppaliedl" ausdrückt.[51] Jedenfalls erscheint es unzweifelhaft, daß in dem Teilwort „hüpfl" das Verbum hüpfen (springen, tanzen) steckt.[52]

Damit wäre zwar keine Verbindung mit einem speziellen Tanz, wie es die Ableitung vom Schnittertanz will, erwiesen, jedoch die Beziehung zu tänzerischer Bewegung im allgemeinen. — Auch die Bezeichnung „Stichlied", die in der Knaffl-Handschrift belegt ist[53], wird durch die alte Sitte, daß die Burschen gegen Bezahlung Extratänze bei der Musik bestellen, aus dem Tanz erklärt. Weitere für das Schnadahüpfl übliche Bezeichnungen, wie Trutzlgesang, Schwänzel, Anhängsel, Kadenzchen, Stumpleliedl, Gstanzl usw., bedeuten andere, leicht ersichtliche Eigenschaften der Gattung, ohne auf den Tanz hinzuweisen.

Die Namen der volkstümlichen Vierzeiler anderer deutscher Landschaften, die den Tanz wieder einbeziehen, sind zum Beispiel das schwäbische „Rappadizel" (Rappentanz)[54], ferner alle Namen, die sich auf bestimmte Tanzarten beziehen, wie die bayrischen Schleifer, die kärntnerischen Landler und die norddeutschen Polka- und Walzerliedchen. Auch die Tschumper- oder Schumperliedel, in denen sich nach Dungers Vermutung[55] die umgebildeten Worte

49 F. M. Böhme, a. a. O., S. 239 und 242.
50 Graßberger, a. a. O., S. 27.
51 Frommanns Zeitschrift für Mundarten, IV. Jahrg., 73.
52 Rotter, a. a. O., S. 60. — Heusler, Deutsche Versgeschichte, III, S. 379. — A. Strack, Hessische Vierzeiler in: Hess. Blätter f. Volkskunde, I, S. 31.
53 Die Knaffl-Handschrift, hgg. von Viktor v. Geramb, Berlin-Leipzig 1928, S. 109. — Zeitschrift „Deutsche Gaue" Bd. XI, S. 289: „Wer Lust und Geld hat, sticht ein . . ."
54 Birlinger, Archiv für das Studium der neueren Sprache 40, 232.
55 Dunger, a. a. O., S. XIV.

„schaukeln" und „hüpfen" versteckt haben, sind dann ebenfalls nur andere Ausdrücke für Tanzliedchen.

Der vogtländische Name Runda (Ronde), Rundgesang, der in älterer Zeit „Trinklied mit Musikbegleitung" bedeutete[56], begreift hingegen lediglich den geselligen Charakter des Liedes.

Im Bergischen Land heißen die Tanzvierzeiler „Lettschen", im Gegensatz zum strophischen „Leed".[57]

Beim sächsisch-koburgischen Ausdruck „Schlumperliedchen" kann man im Zweifel sein, ob man ihn mit dem vogtländischen „Schumperliedel" gleichsetzen oder in ihm das alte Wort „Schlamperlied", das ungezogenes und nichtsnutziges Lied bedeutete, wiedererkennen soll.

Von allen diesen Liedchen wird berichtet[58], daß sie teils zum Tanz gesungen, teils an Volkslieder angehängt werden.

Wie allgemein verbreitet und wirklich volksverwurzelt diese Kleinlyrik ist, zeigt sich darin, daß sie auch in auslandsdeutschen Bezirken bei deutschen Kolonisten bewahrt wird. G. Schünemann erzählt in seinem Buch „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland"[59] von der Sitte, ein Anhängsel oder Tänzchen einem Volkslied anzufügen.

Ein pfälzischer Spruch zeigt am besten die Gleichsetzung von einstrophigem Liedanhängsel und vierzeiligem Tanzliedchen im Volksmund. Er lautet: „Es isch kei Lied so heilig, 's g'hört a Tänzel druff".[60]

So kommt es, daß bei der Menge der Namen die verschiedenen auch innerhalb einer Landschaft gebräuchlichen Bezeichnungen sich decken und weder inhaltliche noch formale Unterschiede in sich bergen. Man kann sich also nicht daran halten, daß zum Beispiel die vogtländischen Rundas allgemein gesellige und die vogtländischen Schumperliedel vornehmlich Tanzliedchen seien. Wenn es diese Trennung überhaupt ursprünglich gegeben haben mag, so sind die Grenzen in der praktischen Anwendung längst verwischt. Heute beleuchten die verschiedenen Namen nur die vielseitigen Eigenschaften, die alle der einen Gattung gemeinsam sind.

Ähnlich schwierig und unfruchtbar wäre es, diese Liedchen allein nach ihrem Vorkommen zu scheiden. Daß ein großer Teil auf dem Tanzboden entsteht, ist bekannt. Fast ebenso häufig

56 Dunger, a. a. O., S. XV.

57 Ztschr. f. Rhein.-westf. Volksk. XII, S. 213:
Det Lettschen is gesongen,
de Penning is verdeent.
On wenn du meck en Penning göffs,
dann seng eck ock noch ens.

58 Fritz Hofmann, Koburgisches Quackbrünnla, S. XXXV f.

59 München 1923.

60 J. Meyer, Das deutsche Soldatenlied, S. 22. — In der badischen Provinz heißt es in dem gleichen Spruch statt „Tänzel" „Stückla". Es besteht kein Zweifel, daß die gleiche Gattung damit gemeint ist. (Hessische Blätter f. Volksk. I, S. 56.)

werden jedoch auch andere Entstehungsorte für sie genannt: die abendlichen und sonntäglichen Spaziergänge der Mädchen und Burschen auf der Dorfstraße, das Stelldichein der Burschen vor den Fenstern der Mädchen, die ehemaligen Spinnstuben der Frauen, die Almhütten und andere Orte geselligen Zusammenseins. Selbstverständlich werden oft die Liedinhalte, soweit sie auf bestimmte Situationen Bezug nehmen, von selbst die Art der Lieder stimmungs- und zweckmäßig festlegen. Ist aber der Inhalt neutraler gefärbt und wird nicht nur als zu einer Gelegenheit passend empfunden, so muß man immer annehmen, daß die Liedchen bei verschiedenen Anlässen erklungen sind. Aus Pommern ist mir ein Fall bekannt, wo ein Lied in fast gleicher Fassung einmal als Tanzlied und ein anderes Mal als Wiegenlied gesungen wird.[61] In solchen Fällen kann allein die Form der Lieder befragt werden. Bevor jedoch diese wesentliche Frage erörtert wird, ist es erforderlich, kurz die Funktion der einstrophigen Tanzlieder zu beleuchten.

Interessant und wichtig ist die Tatsache, daß diese kurzen Tanzlieder selten unmittelbar zum Tanz gesungen werden. Vom süddeutschen Schnadahüpfl wird sogar mit Sicherheit ausgesagt, daß es niemals Tanzbegleitung, sondern stets nur Tanzeinleitung ist.[62] Seine Form ist also nicht durch die Länge und Ausführung eines bestimmten Tanzes festgelegt, sondern, wie Rotter ausführlich dargelegt hat[63], im wesentlichen nur durch den Takt und Rhythmus des Tanzes beeinflußt. Es ist demnach nicht als direkte Zweckdichtung zur Tanzbegleitung erdacht, sondern eher unwillkürlich aus dem Tanzrhythmus erwachsen und vermag deshalb, wenn auch schon vollständig vom Tanz getrennt, noch seinen Tanzcharakter zu bewahren.

Aus demselben Grunde konnte auch die charakteristische Form erhalten bleiben, die im allgemeinen für die Dauer des Tanzes nicht ausreicht.[64] Dasselbe, was Rotter von dem süddeutschen Schnadahüpfl sagt, gilt auch für einige schnadahüpflartige Lieder anderer deutscher Landschaften. — Im Kreise Franzburg in Pommern ist ein pantomimischer, von zwei Burschen auszuführender Tanz beliebt, der von einem zuvor gesungenen Vierzeiler den Namen „Schwarzer Rappen" erhalten hat. Das vierzeilige Liedchen heißt:

Schwarzen Rappen reit' ich gern,
Schimmel noch viel lieber;
Bei der Mutter schlaf ich gern,
Tochter noch viel lieber.

61 Das Tanzlied „Gäus uppe Däl" ist auf Rügen auch als Wiegenlied bekannt.
62 Rotter, a. a. O., S. 14. — Zoder, a. a. O. II, S. 6: „Vor dem Tanz singen die Tanzenden und Umstehenden einmal den Tanz fast durch."
63 Rotter, Schnaderhüpflrhythmus.
64 Rotter, a. a. O., S. 19 f. — F. M. Böhme, a. a. O. I, S. 242.

Jedoch herrscht im übrigen Deutschland die Ansicht vor, daß auch solche Vierzeiler, ebenso wie die längeren Tanzlieder, anfänglich Tanzbegleitung waren und daß erst das stärkere Hervortreten der Instrumentalmusik sie verdrängt und ihrer ursprünglichen Aufgabe enthoben hat[65], während Rotter umgekehrt die Entstehung der Schnadahüpfl erst aus der Instrumentalmusik erklärt.

Die metrische Form des vierzeiligen Textes ist von größter Einfachheit. Eine Verszeile hat in der Regel zwei, im Höchstfalle vier Hebungen.[66]

1. Beispiel für 2 Hebungen:
   Du hérzigs trauts Schätzel,
   o /ó o o / ó o
2. Beispiel für 3 Hebungen:
   Du dúmmer Schúestag'séll,
   o / ó o / ó o / ó
3. Beispiel für 4 Hebungen:
   Ich bín der Schnéider Kákadú,
   o / ó o / ó o / ó o/ó

Das Versmaß zählt nur die Hebungen und läßt in den Senkungen Füllungsfreiheit zu.[67] Es ist dies dieselbe Metrik, die sich schon im urgermanischen Vers und im altdeutschen lyrischen Einstropher fand.[68] Durch diese Feststellung jedoch ist man vielfach zu dem Fehlschluß gekommen, daß damit die Form der Tanzlieder hinreichend erklärt sei. Es ergab sich, daß man die ursprüngliche Form der vierzeiligen Schnadahüpfl im epischen Nibelungenvers zu sehen vermeinte[69], daß man seine Anfänge kurzerhand in die Anfänge der deutschen Literatur verlegte und erste weltliche Liebeslyrik, zum Beispiel die Strophe des Tegernseer Briefes aus dem 14. Jahrhundert

dû bist mîn, ich bin dîn

und das „chorze Liedlin" aus Appenzell

minen, minen, minen, ist en finen,
hinecht will ich en inenlon,
bis um nüne, bis um zehne
soll ihm's thörle offen ston[70]

65 Dunger, a. a. O., S. XXXIV. — Vgl. Gräter, „Bragur", S. 228 f.
66 Graßberger, a. a. O., S. 30.
67 Dunger, a. a. O., S. XX. — Graßberger, a. a. O., S. 30 f.
68 Böhme, a. a. O., I, S. 238.
69 Böhme, a. a. O., I, S. 238.
70 Dr. G, Frommanns Monatsschrift „Die deutschen Mundarten", IV, S. 379.

oft unbekümmert lediglich seines Inhalts und Strophenumrisses wegen mit dem Namen Schnadahüpfl belegte.

Doch nicht diese Dinge sind die Hauptunterscheidungsmerkmale der Vierzeiler. Ginge man von ihnen aus, so käme man kaum zu wesentlichen Abweichungen. Da die Tanzvierzeiler jedoch, ebenso wie alle alten volkstümlichen Einstropher, keine gesprochenen, sondern gesungene und im besonderen noch getanzte Verse sind, so ist ihr Versmaß der musikalischen Metrik unterworfen.

Die Vershebungen kennzeichnen die Takte der Melodie. Es müssen also so viele Hebungen vorhanden sein, wie die musikalische Periode Takte zählt. Daß sich nicht jeder Vers seine Melodie schafft, sondern daß umgekehrt sich die Strophe des öfteren an eine schon vorhandene Melodie anschließt, beweist bereits die Tatsache, daß auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl von Melodien eine nicht zu zählende Menge Textstrophen fällt.

Der germanische lyrische Einstropher wurde auf den ältesten einfachen musikalischen Satz von 8 Takten im Viervierteltakt gesungen. Seine metrische Form hatte demnach acht Hebungen, die von Senkungen unterbrochen wurden.

Beim dipodischen Vers fiel auf die erste Taktzeit die Haupttonsilbe, dann kam in der Regel eine Senkung, darauf folgte auf den dritten Taktteil eine Nebentonsilbe und anschließend nochmals eine unbetonte Silbe:

ó o ò o

Die Stützen des Taktes sind allein die Hebungen. Die Senkungen können mit mehreren Silben gefüllt oder auch von den Hebungen überdauert werden:

ó ∪ ∪ ò ∪ ∪ oder ‿ ò o

Diese metrische Taktteilung, in der Hebungen und Senkungen zu gleichen Werten nebeneinanderstehen, finden wir in den meisten Kindertanzliedern. Abgesehen davon, daß für Kinder die gleichwertigen Taktzeiten und die einfachen Rhythmen am leichtesten faßlich und daher natürlich gegeben sind, finden sich in den Kinderliedern auch noch die alten Formen der Tänze fast unverändert bewahrt.

So tritt beispielsweise in dem wohl in allen Teilen Deutschlands bekannten, nur in geringen textlichen Abweichungen gesungenen Kinderreigenliedchen

Ríngel, rìngel Rósenkrànz . . .

sehr deutlich die Geradtaktigkeit, die abwechselnde gleichwertige Folge von Hebung und Senkung und der sich daraus er-

gebende etwas schwerfällige, eintönige Rhythmus zutage. Hier gehen Sprach- und Singrhythmus zusammen.[71]

Auch im bayrisch-österreichischen Alpengebiet sind die Kinderreigenliedchen der alten metrischen Form treu geblieben, obwohl hier im allgemeinen der neue Takt und Rhythmus des Schnadahüpfls herrscht und sein Einfluß sich nicht nur im Tanzlied, sondern auch in andern Zweigen volkstümlichen Gesangs geltend gemacht hat.[72]

Ein Salzburger Kindertanzlied in dipodischem geradem Viervierteltakt stehe hier als Beispiel:

I bin a kloaner Pumpernickel
i bin a kloaner Bear,
wia mi Gott daschaffen hat,
so zottel i daher.

Auch die deutsche Schweiz zeigt in ihren Kindertanzreimen dasselbe metrische Bild. Als Beispiel sei noch ein schelmisches vierzeiliges Kinderliedchen von dorther angeführt:

es regelet, regelet Tropfen,
d' Büebe mueß man klopfen,
d' Mädli mueß man schonen,
wie die Zitronen,

das in München in folgender Form bekannt ist:

Regna Regna tropfa
Buama muß ma schopfa
Mädel kommen ins Himmelbett
Buam kommen in Saudreck.

Außer in den Kindertanzliedern ist die alte Strophenform auch noch in kleinen Tanzliedern vereinzelter anderer deutscher Stämme erhalten[73], am deutlichsten und geschlossensten wohl in den vogtländischen Rundas. Dies ist wieder — wie beim Kinderlied — ein Beweis, daß es sich wirklich um die alte und um keine von neuer Tanzart bestimmte Form handelt. Denn der dazugehörige Tanz wird zum Teil noch auf sehr altertümliche Art ausgeführt: zwei halten sich bei den Händen und drehen sich langsam im Kreis herum.

Die metrische Grundform dieser Tanzlieder sieht so aus:

ó o ò o / ó o ò o
ó o ò o / ó o ò o

Sie unterscheidet sich von der Form der neueren Polka- und

71 A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Bd. II, S. 163: „Sprachton und musikalischer Iktus stehen bei der germanischen gesungenen Strophe immer in Einklang miteinander."
72 Rotter, a. a. O., S. 20.
73 Ebenda, S. 17.

Galoppliedchen nur im Tempo und in der größeren Einfachheit der Rhythmen.

Die Versform der Liedchen wird dadurch nicht wesentlich verändert. Die Taktteilung ist gerade geblieben und somit auch die regelmäßige Folge von Vershebungen und -senkungen. Da die Takteinheit verkleinert ist und der Rhythmus trotzdem bewegt, so besteht die Taktfüllung jetzt aus verhältnismäßig kleineren Werten. Der Mittelwert ist nicht mehr ein Viertel, sondern jetzt ein Achtel. Mehrere Beispiele bestätigen es und zeigen gleichzeitig, daß die Maßverhältnisse zwischen Hebungen und Senkungen die gleichen geblieben sind, wie etwa in dem Liedchen:

Hob i oft a Struh geschnitten,	◡́	◡	◡̀	◡	/	◡́	◡	◡̀	◡
Hob i oft a Heu gemacht,	◡́	◡	◡̀	◡	/	◡́	◡	◡̀	◡̀
Hob i oft a schön's Marla	◡́	◡	◡̀	◡	/	ó		◡̀	◡
Af'n Tanzbuden 'rumgedraht.	◡́	◡	◡̀	◡◡	/	◡́	◡	◡̀	◡̀

Solche Strophen würden sich ebenso glatt und willig dem alten Schema im Viervierteltakt fügen.[74]

Der Einbruch einer neuen Taktart und damit einer wesentlichen Änderung der metrischen Form durch Betonungsverschiebung erfolgt mit dem Ländler. Zu ihm rechnet Rotter alle Tänze, die nach der Ländlerweise, das heißt nach der neuen Dreivierteltaktweise getanzt werden: Ländler, Bayrische, Steirische, Schuhplattler usw. Hieraus mögen sich dann, auch noch unter anderen — wahrscheinlich außerdeutschen — Einflüssen, die Walzertänze entwickelt haben.[75] Alle diese Tänze sind in musikalischer Hinsicht keine Singtänze mehr, sondern Instrumentaltänze und in choreographischer Hinsicht Paartänze.

Da man nun, an die alte Sitte des Singens zum Tanz gewöhnt, noch nicht völlig darauf verzichten kann, so singt man nun zur Tanzeinleitung oder zwischen den Tänzen, und für die Liedchen behält man die alte vierzeilige Form bei[76], nur daß sie jetzt wie von selbst mit dem Takt und Rhythmus der neuen Tanzweisen erfüllt werden. So ist die Entstehung der vierzeiligen Schnadahüpfl durch direkte Einwirkung von Tanz und Tanzmusik zu denken.[77]

Formal wirkt sich die neue Taktart auf die Versmetrik dahin aus, daß die gleichwertige Folge von Hebung und Senkung aufhört und eine asymmetrische Taktteilung entsteht, daß also in der

---

74 Die meisten zweivierteltaktigen Polka-, Galopp-, Schottischen und Rutscherliedchen sind vorwiegend in Nieder- und Mitteldeutschland beheimatet. Im Süden, der allzusehr unter dem Zepter des Ländlers steht, vermochten sie sich nicht in dem Maße durchzusetzen.

75 Heusler, a. a. O. III, S. 379.

76 G. Pohl, Der Strophenbau im deutschen Volkslied, S. 10: „Das Volkslied pflanzt nur ein Erbe aus altdeutscher Zeit fort. Der Vers ist ihm bereits als Größe von ganz bestimmtem Umfang überliefert."

77 Rotter, a. a. O., S. 22. — Das Schnadahüpfl selbst datiert Rotter daher erst nach dem Erscheinen des Ländlers, innerhalb des 16. und 17. Jahrhunderts.

Grundform jetzt zu einer Hebung (Haupttonsilbe) zwei Senkungen (Nebentonsilben) gehören. Der zweitaktige Vers sieht also so aus:

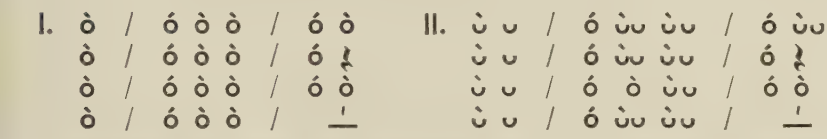
ò / ó ò ò / ó ò

Dieselbe Taktteilung haben die Walzerliedchen.[78] Hier finden wir gewöhnlich zwei Silben in der Senkung und in den Rutscherliedchen meist nur eine. Wie schon in der altdeutschen Metrik die Silbenzahl der Senkungen frei behandelt wurde, wird sie es hier selbstverständlich auch. Feststehend für sie ist nur, daß sie jetzt in der Grundform nicht mehr ein Viertel bzw. drei Viertel des Taktes ausmacht, sondern zwei Drittel der Taktzeit füllt.

Zwei vierzeilige Walzerliedchen von sehr verschiedener Anzahl Senkungssilben mögen hier folgen:

Du herzigs trauts Schätzel,
du Haselnußkern,
kumm gimm'r a Schmätzel,
ich ho' dich sue gern.

Bist a schön's Madel, bist a fein's Madel,
aber mein Madel biste net,
könnt dich lieben, könnt dich leiden,
aber heiraten tu'ch dich net.



Obgleich die Zahl der Hebungen und die Taktart in beiden Strophen die gleiche ist, hat doch das zweite Beispiel durch die fast doppelte Anzahl Senkungen einen erheblichen Silbenzuwachs erhalten. Das Volumen der Strophe ist bedeutend vergrößert. Nicht der Takt an sich, wie Rotter meint[79], sondern vor allem der Rhythmus verändert den Strophenumfang.

Diesen beiden Taktarten, der geraden und der ungeraden, sind alle vierzeiligen Tanzliedchen in ihrer Metrik angeglichen. Sprachton und musikalischer Ton müssen zusammengehen.

In altdeutschen gesungenen Versen war ein harmonischer Zusammenklang von musikalischem und sprachlichem Rhythmus selbstverständlich. Bei neueren Volksliedern ist er seltener geworden, besonders bei den Vierzeilern, die sich oft zu mehreren in eine Melodie teilen. Hier müssen Text und Melodie einander nachgehen, und die Annäherung ist von beiden Seiten erforderlich.[80]

78 Dunger, a. a. O., S. XXIII.
79 Rotter, a. a. O., S. 23.
80 Rotter, a. a. O., S. 114: „Beim Schnaderhüpfl, bei dem eine Weise oft mehreren Texten mit abweichender Versfüllung dienen muß, müssen zufällige Häufungen gestrichen oder auch doppelte kleine Notenwerte zusammengezogen werden."

Daher vermag die Metrik der gesprochenen Strophe allein keine Auskunft darüber zu geben, welcher Tanzmelodie sie angehört. Vielmehr wird uns erst mit deren Kenntnis ihre innere Form und ihr Tanzliedcharakter klar.

Daß eine Strophe sich mühelos in zwei verschiedenen Taktarten singen läßt, zeigt folgendes Schnadahüpfl:

inn Zillatal und Pinzgau	o	/	ó	o	ò	o	/	—	ò
da machens groaße Kas,	o	/	ó	o	ò	o	/	—	𝄽
an Toal als wia di Schleifstoan',	o	/	ó	o	ò	o	/	—	ò
an Toal no greaßer a!	o	/	ó	o	ò	o	/	—	𝄽
enn Zillerstal und Pinzga	ò	/	ó∪		ò	ò	/	ó	ò
dao machen's groß Kas,	ò	/	ó		ò	ò	/	—	
an Toal aß wia dö Kachelöfen	ò	/	ó∪		ò	ò	/	ó∪	ò∪
an Toal a greßer-a!	ò	/	ó∪		ò	ò	/	—	

Ebenso verhält es sich mit den vierzeiligen Tanzliedchen, die in der Oberpfalz den sogenannten „zweifachen" Tänzen unterlegt sind. Diese Tänze werden auf zweifache Art, im verschiedenen Takt, nämlich halb als Ländler im Dreivierteltakt und halb als Dreher im Zweivierteltakt, ausgeführt. Hier werden die Texte zur Einhaltung des Taktes und Regelung der Schritte meist mitgesungen.

Bei dieser seltenen und schwierigen Taktart sind in folgendem Beispiel Tanz-, Melodie- und Sprachrhythmus übereinstimmend. Die Silbenzahl scheint die Taktwerte der Musik sowie die Tanzschritte zu zählen und festzulegen:

an oanzigs Henl	$^3/_4$-Takt	ó	ò	ò	/	$^2/_4$-Takt	ó	ò
an oanzigs Ei		ó	ò	ò	/		ó	𝄽
Wie well'n ma hausen		ó	ò	ò	/		ó	ò
san unser zwei.		ó	ò	ò	/		ó	𝄽

Daß aber auch solche Bindungen nicht unlöslich sind, zeigt ein anderer Vierzeiler; er ist einmal einer Tanzmelodie mit Taktwechsel unterlegt:

Jetzt hab i mein Woaz in d'Leit'n g'saaht
hat ma da böhmisch Wind verwaht.
Böhmischer Wind, i bitt di schö,
laß ma do mein Woaz in da Leit'n steh'!
ò / ó ò ò / ó ò ò / ó ò / ó ò / usw.

Ein anderes Mal wird fast derselbe Vierzeiler als Strophe eines größeren Liedes im Dreivierteltakt nach der Melodie „Es zogen drei Burschen . . ." notiert:

Ich hab meinen Weizen am :,: Berg gesät :,:
hat mir'n der böhmische :,: Wind verweht :,: usw.[81]

81 Erk-Böhme, a. a. O., S. 746.

Obgleich die Entstehung aus Tanz und Musik für viele Tanzliedchen nachgewiesen ist (vgl. Rotter), sind sie in ihren Einzelerscheinungen doch keinesfalls immer mit einer bestimmten Tonfolge verwachsen. Eine feste Zusammengehörigkeit von Text und Melodie ist diesen kleinen, kurzlebigen Strophen unbekannt.

Da die textlichen Erfindungen die musikalischen bei weitem überschreiten, sind sie logischerweise unbedeutender und vergänglicher, und ungezählte, oft nur in einer Landschaft, sogar manchmal nur in einem Ort bekannte Strophen haben in ganz Deutschland dieselbe Melodie.[82]

Oft machen Dialekt und stark lokale Färbung die Verbreitung der Texte unmöglich.[83] Aber auch das Gegenteil zeigt obiges Beispiel, nämlich daß eine Textstrophe verschiedene Melodien annehmen kann. So wenig wie an die Melodie ist die Bindung der Versform an einen bestimmten Takt und Rhythmus gegeben. Da sie im inneren Bau nicht von vornherein übereinstimmen, kann die Textstrophe Takt, Rhythmus und Melodie wechseln. Solange Text und Lied mit dem Tanz noch fest verwachsen waren, lag ein solcher Wandel fern. Doch da die heutigen kleinen Tanzliedchen zum größten Teil nur mehr Tanzmelodien nacherfunden sind, ist der feste Zusammenhang verloren.

Mit der Betrachtung des Vierzeilers ist die formale Untersuchung des kurzen, d. h. einstrophigen, Tanzliedes noch nicht abgeschlossen. Daß dieser die gebräuchlichste, verbreitetste und auf der ältesten volkstümlichen musikalischen Periode von acht Takten beruhende Erscheinungsform ist, wurde gleich zu Anfang betont. Neben ihm, wenn auch sehr viel seltener, müssen jedoch auch kleinere Einstropher beobachtet werden sowie solche, die die vierzeilige Form an Umfang übertreffen.

Als die kleinste Form unter den Schnadahüpfln beschreibt Rotter[84] den Zweizeiler: „Der Zweizeiler ist die Form der Textimprovisation zu den Weisen des Neubayrischen sowie des Spott- und Streitliedes."

Dadurch, daß eine kleinste, jedoch selbständige Tanzweise festgestellt wird, die der zweizeiligen poetischen Form entspricht, wird diese als solche gesichert.

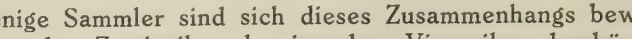
Ein Beispiel für einen vollständigen Zweizeiler zur Tanzweise gibt Rotter in folgendem Text:[85]

a lustiga bua bin i noch,
nur da geldbeutl hat schon a loch.

Durch die mehrere Taktzeiten einnehmenden Pausen in der

82 Rotter, a. a. O., S. 29. — Böhme, a. a. O. I, S. 242.
83 Vgl. Zoder, a. a. O., S. 17 f. — Zu einer Singweise existieren in den verschiedenen deutschen Landschaften verschiedene für sie charakteristische Texte.
84 A. a. O., S. 178.
85 Rotter, a. a. O., S. 179.

Melodie kann der kurze Text der ebenfalls acht Takte umfassenden melodischen Periode trotzdem genügen:



Nur wenige Sammler sind sich dieses Zusammenhangs bewußt und wagen, den Zweizeiler als eine dem Vierzeiler ebenbürtige Form anzusehen. Meist pressen sie ihn in eine ihm nicht zustehende vierzeilige Schreibweise, und viele ursprünglich zweizeilige Formen mögen auf diesem Wege verwischt und schließlich durch weitere Umformungen verlorengegangen sein.

So macht Werle[86] aus obigem Zweizeiler vier Zeilen:

a lustiger Bua
bin i noch,
nur da Geldbeitl
hat schon a Loch.

In den Streit- und Spottliedern, in denen die Strophenform von zwei Zeilen häufiger zu finden ist, geht sie andererseits durch die Aneinanderreihung mehrerer Strophen wieder mehr im Liedganzen unter. Ein Beispiel hierfür findet sich ebenfalls bei Rotter (S. 179):

derfst net a so bummelwitzn,
kannst gleich sinst au'm bodn sitzn!

Antwort: gê na hê, gê na hê, wannsd di traust
i hab s crasi (Courage) schon da in da faust.

Dreizeilige Strophen kennt Rotter (S. 180) unter den Schnadahüpfln nicht. Auch unter den übrigen Tanzliedern kommen sie nicht vor. Einige, die man hin und wieder in Sammlungen antrifft, beruhen entweder auf falscher Schreibweise oder sind Bruchstücke größerer Formen.

Dagegen zeigen sich des öfteren mehrzeilige Strophen, die über die vierzeilige Grundform hinausgehen und fünf bis acht Zeilen bilden. Ihr seltenes Auftreten innerhalb der großen Menge der Vierzeiler könnte allein schon ihre Unvolkstümlichkeit und eine Unsicherheit der Form verraten. In der Tat verhält es sich so, daß diese Formen zumeist nicht ursprünglich sind. Größtenteils beruhen sie auf falscher Schreibart wirklicher Vierzeiler oder auf Kontraktion mehrerer Strophen bzw. auf Erscheinungen des Zersingens.

So ist, um die Richtigkeit dieser Behauptung an ein paar Beispielen aufzuzeigen, das meist fünfzeilig geschriebene, allgemein bekannte Tanzliedchen:

mit den Füßen trapp, trapp, trapp
mit den Händen klapp, klapp, klapp

86 Werle, Almrausch, Graz 1884, 19,1.

ich sag dir'sch fein,
hüt dich fein,
laß dich mit kein' anderm ein[87]

ein regelmäßiger Vierzeiler in geradem Takt mit vier Hebungen in der Zeile. Die dritte und vierte Zeile müssen natürlich auf eine Zeile gebracht werden; sie sind wohl nur in der Annahme eines nochmaligen Reimes „fein — fein" auseinander geschrieben.[88]

Ebenfalls ein falsches Bild ergibt folgendes, zum Schottischen Tanz (niederdeutsche Polka) gesungene Liedchen vom Schneider:

Dschottsch Winnewett
was macht der Schneider,
Dschottsch Winnewett
er ist gestorben,
Dschottsch Winnewett
er hängt am Galgen,
Dschottsch Winnewett
er zappelt noch.[89]

Hier könnte man an einen erweiterten Vierzeiler durch den sich wiederholenden Kehrvers „Dschottsch Winnewett" denken (wahrscheinlich volkstümlich verkauderwelschtes Wort für den Tanznamen Schottisch-Menuett). In Wahrheit muß die Strophe, die jetzt nur zwei Hebungen in der Zeile zählt, vierhebig und somit vierzeilig sein:

Dschottsch Winnewett, was macht der Schneider . . .[90]

Nur die besonders langen Silben haben wohl die falsche achtzeilige Schreibweise veranlaßt.

Ferner bringt die Sammlung „Deutsche Volkslieder aus Kärnten"[91] ein in ganz Kärnten bekanntes Liedchen, das unzweifelhaft mit dem schon erwähnten vierzeiligen Walzerliedchen „Bist a schön's Madl . . ." identisch ist und gleichen Takt und Rhythmus haben muß, fälschlich als Sechszeiler:

Bist a schean's Diandel,
bist a kreimt's Diandel,
aber mein Diandel bist es nit.
Hast a liab's Than,
hast a fein's Than,
aber mei Than hast es nit.[92]

87 Dunger, a. a. O., S. XL.
88 Vgl. Rotter, S. 181.
89 Dunger, a. a. O., S. XXXVII.
90 Vgl. Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 100, ein ganz ähnliches Liedchen in richtiger, vierzeiliger Schreibweise.
91 Hgg. von Pogatschnigg u. Herrmann, I. Bd., Graz 1879. Nr. 396.
92 Ebenda, Nr. 391.

Ein Beispiel für eine Kontraktion zweier vierzeiliger Strophen ist folgender Sechszeiler. Er besteht aus anderthalb Strophen eines längeren Liedes.

Mei lieber Bue,
Wenn du fürgehst, kehr zue,
Wenn du meinst, daß i schlaf,
Wirf a Standl aufs Dach,
Wann i's erste nit her,
Bitt di gar schön, wirf mehr.[93]

Die zwei Vierzeiler des mehrstrophigen Schnadahüpfl-Liedes, woraus sich dieser Sechszeiler unzweifelhaft ableitet, lauten:

Mein lieber Bue,
Wann du v'rbeifahrst, kehr zue.
Wann du manst, daß i schlaf,
Wirf a Standl aufs Dach.

Wann i's sege nit her,
Muest an Knittel nehman,
Nach's wer i schonn bald
Za'n Schlaffenster keman.[94]

Ein anderer Sechszeiler ist aus einem Zusammenschluß von drei Vierzeilern entstanden:

Alma Wasserln, frische Wasserln,
Oben heiter unt'n trüeb,
Alma Diandlan, kreimte Diandlan,
Kalte Handlan, warme Liab,
Stadtla Diandlan, falsche Diandlan,
Warme Handlan, gar ka Liab.[95]

Der Sechszeiler hat durch die letzten beiden Verse, die die metrische und inhaltliche Einheit keinesfalls stören, wohl als Textstrophe seine Berechtigung, jedoch als gesungenes Tanzlied ist er nicht möglich, da die Singweise fehlt.

Die Zahl der ursprünglichen einstrophigen Formen von mehr als vier Textzeilen ist außerordentlich gering. Die Mehrzeiligkeit der meisten ist irrtümlich, wie bereits gezeigt wurde. Die sonstigen häufigen Erweiterungen der vierzeiligen Strophen durch Verswiederholungen, Jodler oder ähnlich musikalisch geprägte Wortbildungen sind auf unmittelbare Einwirkung der Melodie zurückzuführen, auf die wir später zu sprechen kommen werden. Alle Achtzeiler sind Doppelstrophen, also nichts anderes als zwei zusammengefügte Vierzeiler.

93 Ebenda, Nr. 861.
94 Ebenda, Nr. 862.
95 Ebenda, Nr. 695. — Die zugrunde liegenden Vierzeiler sind auch wieder falsch, nämlich achtzeilig geschrieben.

Als einwandfreie Textform ohne Zeilenwiederholung mit einigermaßen logischem Gedankengang und ohne unmittelbare Entsprechungen bei anderen Vierzeilern erscheint folgender Sechszeiler:

Du Diendle bist mein,
Kann anderst nit sein,
In Montag, in Irtag,
Wer ich keman, wenn's sein mag.
In Pfingsti kim i g'wiß
Wenn's Wetter schen is.[96]

Ein anderer Sechszeiler, zu einem Kinderreim gesungen, läßt sich ebenfalls stützen:

Ringel, Ringel, Reiha,
Die Bratwürst san so deia,
Küachln san vui bessa,
Brauch' man a koa Messa.
Setz'n ma uns in'n Hollabusch,
Schrei'n ma alle husch, husch, husch![97]

Die Ringelreihenliedchen der Kinder, die meist halb gesungene Rezitative und melodisch sowie tänzerisch von größter Einfachheit sind, pflegen häufig ein kurzes musikalisches Motiv dauernd zu wiederholen und können auf diese Weise einem verlängerten Text unbeschadet durch noch weitere Wiederholungen nachkommen. Man kann hier von keiner sicheren Verlängerung der Form sprechen, sondern wohl nur eine Dehnung von Text und Melodie feststellen.

Eine mögliche fünfzeilige Form läßt sich in folgendem Einstropher erblicken, dem aber auch eine vierzeilige Schreibweise zugebilligt werden könnte:

a lustiga Steirer bin i
a kropfadi taugt net für mi;
a hübschi, a feini,
a glatti muaß sein,
a kropfadn zal i koan wein.[98]

Wie der Tanz die rhythmische Gliederung der Strophe bestimmt, so wirkt er auch gelegentlich auf ihre Länge ein. So kann man in den letzten beiden Zeilen des folgenden sechszeiligen Tanzliedchens deutlich ein Anhängsel sehen, das als eine weitere wörtliche Ausgestaltung des Tanzvorganges dem Vierzeiler beigefügt ist.

96 Deutsche Volkslieder aus Kärnten, I. Bd., Nr. 331. — Rotter, a. a. O., S. 187 f. bestätigt diesen möglichen sechszeiligen Strophenbau durch Beibringung einer zugehörigen dreiteiligen Melodie.

97 Zeitschrift „Das Bayerland" XXXVII, 19, S. 591.

98 Rotter, a. a. O., S. 200: „In keinem Fall sitzt die Verlängerung wirklich fest, daß man eine neue Strophenform, den Fünfzeiler, ansetzen dürfte. Die Individuen bleiben für sich; zur Gattungsbildung kommt es nicht."

Jetzt tanzen wir den Schwaben,
Den Schwaben tanzen wir.
Wir sind noch nicht allsamt bei'nand,
Wir müssen noch eins haben.
Das Hintre, das hint nachigeht,
Das nimmt das andre bei der Hand.[99]

Ebenfalls haben wir es bei den bekanntesten Texten zum „Siebensprung" mit einer von der Tanzausführung herrührenden Erweiterung der Textstrophe zu tun. Hier wird, bedingt durch den für den Tanz charakteristischen Sprung, der vierzeiligen Strophe ein Ausruf angehängt:

Mach mir fein den Siebensprung,
Mach mir fein alle sieben.
Mach mir's, daß ich tanzen kann,
Tanzen wie ein Edelmann.
's ist Einer![100]

Auch die Entstehung folgender niederdeutscher Tanzlieder von sieben Zeilen ist aus einer besonderen Tanzart zu denken.[101] Sie sind einem Tanz von verschiedenen Rhythmen und Schritten, dem „Manchester", und einer aus zwei verschiedenen Teilen bestehenden Melodie unterlegt:

Stöck, Stöck, Stöck, Stöck,
:,: macht mein Vater, :,:
macht mein Vater Stöck!
Lott is dot, Lott is dot,
Jule liegt im Sterben,
dat is recht, dat is recht,
krieg'n m'r was zu erben.[102]

Und ein zweites, mir aus Pommern bekanntes Beispiel:

1, 2, 3 und 4,
Mutter, mach die Lampe an,
der Weihnachtsmann ist hier!
Lott is dot, Lott ist dot . . . usw.

Doch muß von sämtlichen letzten Beispielen gesagt werden, daß diese Strophenverlängerungen nur so lange Bestand haben, wie die Texte mit den angeführten Tänzen und ihren erweiterten Melodien zusammengehen. So kommt der Text zum Schwabentanz (s. o.) auch ohne die beiden letzten Zeilen in vier Versen vor[103], und ihm folgt ein Rundtanz, dem ein weiterer Vierzeiler unterlegt ist.

99 Ztsch. f. österr. Volksk. V, 1, S. 55. Wien 1899.
100 Siehe auch vorliegende Arbeit, S. 50.
101 Unter den süddeutschen Einstrophern bemerkt Rotter (a. a. O., S. 213) keine Siebenzeiler.
102 Dunger, a. a. O., S. XXXIX. — Die Melodie s. Böhme, Geschichte des Tanzes, II, S. 166.
103 Zoder, a. a. O., II, S. 30 f.

Ebenso wird beim „Siebensprung" der Sprung oft pantomimisch ohne begleitenden Ausruf ausgeführt. Ein Text dazu aus der Lüneburger Heide lautet:

Danz meck mal de soeben Sprünge!
Meenst, dat ick s' nich danzen kann?
Danze wie en Edelmann,
Danze wie en Edelmann.[104]

Auch der Zusammenschluß der inhaltlich sowie rhythmisch verschiedenen Textteile zum Manchester ist nicht völlig gesichert. Die letzten vier Zeilen kommen auch als Begleitung zur Hamburger Polka in folgendem Wortlaut vor:

Lott is dot, Lott is dot,
Jule liegt im Graben.
Laat ehr man, laat ehr man,
Se kümmt woll wedder baben.[105]

Daraus ist schon der Bruch der Strophe und der lockere Zusammenhang ihrer Zeilen ersichtlich. Diese scheinbar siebenzeiligen Strophen haben keinen festen formalen Umriß. Sie bestehen sowohl ihrer Form als auch dem Text nach aus zwei verschiedenen Teilen, deren Zusammengehörigkeit keinesfalls endgültig ist.

3. Mehrstrophische Formen

Ausgehend vom lyrischen einstrophischen Tanzlied, dessen Hauptvertreter das Schnadahüpfl war, kommen wir zunächst zum längeren Schnadahüpfllied.

Dieses hat sich unmittelbar aus dem Schnadahüpfl entwickelt. Die erste Stufe seiner Entwicklung ist das improvisierte, wahllose Hintereinandersingen mehrerer sowohl inhaltlich als auch formal ganz verschiedener Vierzeiler auf die gleiche Melodie. Häufiger aber ergibt es sich dann, daß sich die Schnadahüpfl in einen bestimmten Gedankengang einreihen, daß sie die gleiche rhythmische Form und einen inhaltlichen Zusammenhang anstreben.

Entweder sie beziehen sich auf einen bestimmten Gegenstand, der sich in jeder Strophe im gleichen Wortlaut wiederholt, z. B.:

bin a lustiga bua,
bin a Kärntner lei, lei,
wo a schöns Diandle is,
is a Kärntner dabei.

bin a lustiga bua,
kann schean drüber singen,
usw.

104 „Niedersachsen", Monatsschrift, Jahrg. 39, S. 435. Hannover 1934.
105 Ebenda.

bin a lustiga bua,
brauch gar oft a paar schua,
usw.[106]

oder sie entstehen im Wettgesang, und es fügt sich eine Strophe aus der anderen, die folgende immer als Entgegnung auf die vorhergehende:

Auf'n schön Sunta nacht bin i heint a mehr da,
Weil du mi z'naxt a mal g'hasen hast k'habt.

I han di nit g'hasen k'habt in der schön Samsta nacht.
Du hast es glei selber beim Fenster derdacht.

Ei Diandl, wie kümt mir die Red so stolz für,
I möchz do gern wissen, wie's z'liegen wer bei dir,
usw.[107]

Solche zusammengesetzten Schnadhüpfl ergeben noch keine feste Form. Ihre Strophenzahl ist beliebig, die Verbindung der Einzelstrophen ist locker und untersteht meist keinem ursächlichen Zusammenhang, so daß auch ihre Reihenfolge nicht immer eindeutig ist. Von einer geschlossenen Liedform läßt sich demnach nicht sprechen. Wie das kleine Schnadahüpfl hat hier das ganze Lied den Charakter der Einmaligkeit, Flüchtigkeit und Improvisation.

Fester gefügte, einen Vorgang erzählende Schnadahüpfl sind seltener. Ein Beispiel gibt Rotter (S. 146):

bin e's fischen ausganga
en Aumülla bach
an fisch han i gseha
den fisch far i nach.

hiatz han i mein angl
glei dani gschmissn
e da voranön schnur
hat a glei anbissn.

hiatz ziach i n halt zuawa,
und schau n a wenk an,
aft macht er an schnöbla
is ma wieda davon
usw. (7 Strophen)

Sie widersprechen in ihrer Anlage dem Charakter des Schnadahüpfls, zu dessen Wesen die Kürze und inhaltlich der kleine treffende Einfall gehört.

Die kleinste Form des Mehrstrophers, ein Zwischenglied zwischen Einstropher und längerem Lied, ist die Doppelstrophe oder der Zweistropher. Sie entsteht dadurch, daß dem Einstropher

106 Rotter, a. a. O., S. 143.
107 Knaffl-Handschrift, a. a. O., S. 153. — Vgl. hierzu S. 28 der vorliegenden Arbeit: „derfst mi net a so bummelwitzn . . ."

noch eine Strophe angehängt wird, die entweder das gleiche Thema behandelt:

und dö henn und da hahn
schaun sö gar so gern an,
und da kimt da kapaun dazua,
laßt ean koan rua.

und dö henn und da hahn
schaunt sö allöweil an,
und aft kimmt da kapaun
und laßt s neama zsamm schaun.[108]

oder die das Motiv weiterführt:

Du herziges Diandl,
Mein anziges Glück,
Geh, gib mir za'n Abschied
An freundlichen Blick,
Und lang' mer nur fürche
Aus'n Winkel mein Stock,
Daß i gehn kann mit Gott
Und mein anzigen Rock.[109]

Meistens bildet Zeilenwiederholung das äußere Band zwischen den einzelnen Strophen:

Treu ho ich gelibbt,
wos hot's ze bedeuten?
mei Schatz nimmt a annre,
dös muß ich leiden.

Dös muß i leiden,
und dös leid ich a gern,
der annern ihr Schätzel
ka a meine wern.[110]

Es braucht nicht immer die letzte Zeile zu sein, die wiederholt wird:

bfüat di gott, diandl,
hiatz bin i dahi,
und wan d Salzach ausdrückast
aft kimm i um di.

und wan d Salzach ausdrückast
und bin no nit dao,
aft derfst da s schon denkn,
da—i di neama maog.[111]

Selten sind auch hier Organismen von der Geschlossenheit und festen Strophenzusammengehörigkeit, wie sie das folgende kleine Lied besitzt:

108 Rotter, a. a. O., S. 145.
109 Deutsche Volkslieder aus Kärnten, S. 163.
110 Dunger, a. a. O., S. XXII.
111 Rotter, a. a. O., S. 145.

Und wenn du mit dein Herzel
su neidisch wisst sein,
su nimm a Papierla
und wickel's drein nein.
Und tu's in a Schachtel
und bind's recht fest zu.
sue kümmt dir dei Lebtog
ka Mensch net d'rzu.[112]

Die gesamten Schnadahüpfl-Mehrstropher haben als Tanzlieder nur geringe Bedeutung. Wenn auch das einzelne Schnadahüpfl noch als Tanzeinleitung oder Tanzeinlage diente, so gehören die längeren Schnadahüpflreihen wohl im allgemeinen an andere Stelle, wo ihnen mehr Aufmerksamkeit zukommen kann.

Nur die Form der Einzelstrophe rührte vom Tanz her, auch die Strophenverlängerung wurde dem vergrößerten Tanzgesätz und seiner Melodie nachgebildet. Die Mehrstrophigkeit der Schnadahüpfl führt jedoch fort vom Tanz und zum vorgetragenen Kunstlied hin.

Neben diesen Schnadahüpfl-Liedreihen stehen mehrstrophische Tanzlieder anderer deutscher Landschaften als festere Formen. Sie sind in der Mehrzahl noch mit bestimmten, zumeist pantomimischen Tänzen verbunden, die ihre Form erhalten helfen. Das Vergnügen am Tanz, das bei den getanzten Balladen nordischer Vergangenheit den gewaltigen Strophenreichtum wohl mitbestimmt hat[113], mag auch hier dazu beitragen, die Strophen, die durchaus nicht immer eine streng logische, unzertrennliche Folge bilden, zusammenzuhalten.

Bei den meisten neueren Tanzliedern ist daneben noch alter volkstümlicher Stil mitbestimmend für die mehr oder minder feste Strophenfolge der Lieder. So ist beispielsweise die „fortschreitende Wiederholung" innerhalb der Strophen, die als das wichtigste Kennzeichen alter mündlicher Vortragsart angesprochen wird[114], auch für das neuere strophische Tanzlied von Bedeutung.

Hierzu sei als Beispiel das pommersche Tanzlied vom „Vetter Michel" genannt. Der größte Teil der Einzelstrophen, Anfang und Ende sind gleichlautend. Sie werden von dem einen melodisch variierten Vers

Gestern abend war Vetter Michel da!

112 Dunger, a. a. O., S. 132. — S. auch Rotter, S. 145. — Genauere inhaltliche Unterscheidungen zwischen Doppelstrophen, Varianten und Mehrstrophern trifft Rotter (S. 144 bis 146).

113 Thurén sagt über das epische Tanzlied der Faeringer (Folkesangen paa FaerØerne, Kbhn. 1908, S. 25): „Die erstaunliche Länge der Lieder (oft über 100 Strophen) ist leicht aus dem Wunsch zu erklären, daß das Tanzvergnügen so lang als möglich währe." So auch Rotter, a. a. O., S. 19.

114 Francis Gummere, The popular ballade, 1907, S. 117 ff.

ausgefüllt. Strophenfortschritt in der besagten Art bringt der Mittelteil:

1. Strophe: Hei fot de Dirn wol an det Kinn,
„Juch, Herr Je, wat heddst' in' Sinn?"

2. Strophe: Hei fot de Dirn wol an de Hand,
Juch, Herr Je, dat wir scharmant!

3. Strophe: Hei nehm de Dirn wol in den Arm,
Juch, Herr Je, wat gew't för'n Larm![115]

Auch diese Art mehrstrophischer Lieder hat noch fast den Stegreifcharakter schnadahüpflartiger Volksdichtung. Auch hier haben wir noch nicht den ursächlichen Strophenzusammenhang eines vollständigen Liedes, sondern eine Aneinanderreihung gleichwertiger Strophen, die lediglich mit jeweilig anderem Ausdruck dasselbe Motiv behandeln. Hier kann die Strophenfolge nach Belieben umgestellt, verringert oder vergrößert werden, ohne daß Lücken im Liedganzen entstehen.

Trotz dieser Eigenschaften ist eine gewisse thematische Steigerung und ein Höhepunkt in der Strophenfolge nicht immer ausgenommen. Ein Beispiel ist das schlesische Tanzliedchen vom „Kappelmönch":

Kappelminch, willst du tanzen?
Eich wer der gan a Schauf!
O Harr, eich kuan nich tanzen,
und wenn's er wär a Hoff'n!
E insen Lande is duas nich,
De Kappelminche tanzen nich,
und tanzen kuan eich nich.

Kappelminch, willst du tanzen?
Eich wer der gan a Schwen!
O Harr, eich kuan nich tanzen
Und wenn's er wär'n au zehn!
E insen Lande . . . usw.

In jeder folgenden Strophe werden dem Kappelmönch weitere Angebote in derselben Form gemacht, und die Antwort ist immer gleichlautend. Die letzte Strophe bringt dann jedoch Wendung und Höhepunkt des Liedes und könnte deshalb nicht wie die vorhergehenden Strophen an andere Stelle rücken:

Kappelminch, willst du tanzen?
Eich wer der gan a Maid!

115 Ein altes Volkslied ist diesem Tanzlied stilistisch in einzelnen Strophen sehr ähnlich, aber im Gehalt weit überlegen. Es ist die Ballade von der Wirtin Töchterlein. Mittlere Strophen:

Das Mädchen trat zu der Mutter ihr Füß':
„Ach, liebe Mutter, schläft sie so süß!"
Das Mädchen trat zu der Mutter ihr Händ:
„Ach, liebe Mutter, jetzt ist mein letztes End!"

(Erk-Böhme, a. a. O. I, S. 188 f. Mehrere Fassungen.)

O Harr, eich kuan schau tanzen,
Eich hua ock sau gesait.
E insen Lande is duas wull,
De Kappelminche tanzen oll,
Und tanzen kuan eich wull.[116]

Die Strophen dieser Lieder sind zahlenmäßig nicht festgelegt, sondern können, wenn die Freude am Tanz besonders groß ist, durch Improvisationen ergänzt werden. Jedoch sind die Lieder im Gegensatz zum Schnadahüpfl in der Anlage schon mehrstrophisch. Sie haben ein bestimmtes Strophenschema, das sich immer wiederholt. Nicht der größere Gehalt, sondern eine gewisse sprachlich-stilistische Methode bedingt die Länge der Lieder und bringt ihre an sich unabhängigen Strophen in einen Zusammenhang.

Neben dem Prinzip der fortschreitenden Wiederholung ist ein ebenfalls oft wiederkehrendes Mittel zur Schaffung einer größeren zusammengehörigen Strophenzahl die Aufzählung bestimmter Personen oder Gegenstände. In einem Tanzliedchen aus Schwaben werden von jungen Mädchen die verschiedenen Berufe, die der Liebste innehat, aufgeführt:

1. Mein Schatz isch a Reiter
a Reiter muß sein,
der Gaul ischt dem König,
der Reiter isch mein.
2. Mei Schatz is a Schreiber
a Schreiber muß sein,
er schreibt mir alle Tage,
sein Herze sei mein.
3. Mei Schatz is e Gärtner . . .[117]

Dieselbe Strophenbildung, doch noch viel kunstloser und eintöniger, herrscht in dem Tanzlied vom „Herrn Schmidt", das während des ganzen 19. Jahrhunderts und noch darüber hinaus besonders in Norddeutschland sehr beliebt war. Hier wird die Zahl der heiratsfähigen Töchter des Herrn Schmidt strophenweise durch Namensänderung und Änderung der Aussteuerattribute und damit zugleich das Lied beliebig vergrößert:

:,: Herr Schmidt, Herr Schmidt,
was kriegt denn Julchen mit? :,:
Ein Schleier und ein Federhut,
der steht dem Julchen gar zu gut.
:,: Herr Schmidt, Herr Schmidt,
was kriegt denn Röschen mit? :,: usw.[118]

116 Landschaftliche Volkslieder, Heft 1, Breslau 1924. — Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 745
117 Erk-Böhme, a. a. O. II, Nr. 1055.
118 Erk-Böhme, a. a. O. II, Nr. 1033. — Andere Tanzlieder solcher Art siehe ebenda Nr. 930 und 980 c.

Einen größeren Raum unter den strophischen Tanzliedern nehmen auch die Kettenlieder ein. Bei ihnen ließe sich von einer Additions- und Subtraktionsmethode sprechen: das Aneinanderfügen und Wiedertrennen bestimmter Dinge ergibt hier die Strophenkette des Liedes. Unter den Kinderspielliedern sind sie wegen ihrer besonderen Einfachheit und Klarheit in Strophenform und Inhalt sehr häufig, z. B.:

1. :,: In Holland stand ein Haus, :,:
   In Holland stand eine Willala, weile, weile, hopsassa,
   In Holland stand ein Haus.
2. Darinnen wohnt ein Wirt,
   Darinnen wohnt ein Willala, usw.
3. Der Wirt nahm sich 'ne Frau . . .
4. Die Frau nahm sich ein Kind . . .

Ebenso ist das bekannte pommersche Lied gebaut, das gern auf hinterpommerschen Hochzeiten getanzt wird: „Es fuhr ein Bauer ins Holz . . ."[119]

Ferner sind hierher zu rechnen die Frage-und-Antwort-Lieder. Die Strophenbildung ist teilweise die gleiche:

1. :,: Der Schneider hat eine Maus, :,:
   Der Schneider hat eine Mia-mia-mause-maus,
   Der Schneider hat eine Maus.
2. Was will er mit der Maus? . . .
3. Er zieht ihr ab das Fell . . .
4. Was will er mit dem Fell? . . .
5. Er näht sich einen Sack . . . usw.

Zu einem bloßen Zwiegespräch ohne Strophenbildung und Gesang ist diese Liedform in dem pommerschen Tanz „Panitschenschoh" vereinfacht:

A. Hest' min'n Mann nich sehn?
B. Je.
A. Wo wir hei denn?
B. Up'n Markt.
A. Wat dehr hei dor?
B. Köfft Schoh.
A. Wat för Schoh?
B. Panitschenschoh.
A. u. B. Heissa Panitschenschoh![120]

Ein sehr beliebt gewesenes, in Pommern weitverbreitetes Tanzlied[121] ist ein Beispiel für das Wiederaufgreifen einzelner Worte,

119 In den „Blättern f. pomm. Volkskunde" II, S. 184, nennt Dr. A. Brunk solchen Strophenbau „Kettensatz". Er stellt dazu folgendes Schema auf: a, ab, bc, cd usw.

120 Diese Form ist in den Kinderspielliedern sehr häufig. Siehe Firmenich, Germaniens Völkerstimmen, S. 54, 124, 129, 131, 231, 373, 397.

121 Bl. f. pomm. Volksk. I, S. 157: das pomm. Tanzlied „Gäus uppe Däl".

welche die Strophen eng miteinander verknüppfen[122]; einige Strophen daraus:

Pipenband, Rosenkranz,
O du lüttr'r Blom,
Binn, un meig'n,
As a n n e r L ü r dohn.

Op a n n e r L ü r ähr Fell'n
Steiht iel gut Kurn;
Op unser steiht wir'r nix
As D i s t e l un D u r n.

D i s t e l un D u r n,
Is dat nich got Krut?
Doer binn ick m i n L e i w i n g
En Kränzschen doarut.

M i n L e i w i n g heit Hans ... usw.

Eine ganz ähnliche strophische Entwicklung zeigt das schöne dithmarsische Tanzlied „Ick un mien Lisbeth".[123]

Solche Merkmale mehrstrophischer Tanzlieder gehören wohl auch zu den stilistischen Besonderheiten der Volkslieder im allgemeinen[124], sind aber hauptsächlich den geselligen, mehrstimmigen Liedern eigen. Das gleichzeitig gesungene und getanzte Lied verlangt nach stilistischen Vereinfachungen, die das Gedächtnis stützen, das neben der Tanzausführung keine große Belastung mehr wünscht.

Die meisten neueren mehrstrophigen Tanzlieder machen den Eindruck von mehreren zusammengesetzten Strophen, auch wenn sie im Thema eine einheitliche Linie aufweisen. Selten wirken sie organisch gewachsen und sind es in den meisten Fällen auch nicht.

Anhängsel meist scherzhaften oder parodistischen Inhalts, die ursprünglich nur dem Augenblick dienen sollen[125], bleiben oft dauernd mit einem Liede verbunden. An ein badisches Liedchen ist in Anlehnung an seine letzte Strophe noch eine scherzhafte Strophe angehängt:

Ursprünglich letzte Strophe:

Tun sie gleich nach Hause laufen,
Und da Zucker und Kaffee kaufen.
Ist das nicht ein Ü b e r f l u ß,
D a ß m a n s i c h v e r w u n d e r n m u ß!

122 Hübner, a. a. O., S. 86 f.: „Die Denkform des Volkes ist nicht logisch, sondern assoziativ."
123 Anna Helms, Niederdeutsche Volkstänze, S. 58.
124 Hübner, a. a. O., S. 86 f.
125 Vgl. vorliegende Arbeit, S. 19.

Angehängte Strophe:

Weiß wie Engel, schwarz wie Raben
Sind die Mädchen hier zu haben:
Mädchen gibt's im Überfluß,
Daß man sich verwundern muß![126]

Durch Zersingen und Verschmelzung ähnlicher Lieder geraten solche ursprünglich angehängten, unorganischen Strophen in das Liedinnere. Auf assoziativem Wege werden ihnen noch weitere Strophen hinzugefügt, und so erklärt sich manches Tanzliedchen von dem bunten, uneinheitlichen Aussehen, wie es beispielsweise das pommersche Tanzlied „Gäus uppe Däl" (vgl. vorige Seite) zeigt. Die dritte dort angeführte Strophe „Distel un Durn" ist auch als Anhängsel an „Ick un mien Lisbeth" bekannt. Durch Assoziation mag sie in eine Fassung des pommerschen Liedes gelangt sein und hat hier wiederum gleich noch eine neue Strophe hervorgerufen:

Min Leiwing heit Hans,
Dei Ros' is doarmang.
Von lurer dei Durn,
Dem binn ik ein'n Kranz

Längere epische Lieder, deren Strophenzahl die Wiedergabe einer fortschreitenden Handlung oder die Erzählung einer Begebenheit zugrunde liegt, sind selten. Auch werden sie nicht mehr in dem breit ausladenden, sprachlich reichen und geschmückten Stil der zum Tanz gesungenen nordischen Heldenlieder erzählt, sondern tragen eine Einfachheit und Knappheit zur Schau, die schon kärglich zu nennen ist und die dem Lied als solchem weder künstlerischen Wert noch besonderes Interesse lassen würde.

Ein Tanzlied in solchem Stil, das nur durch die lustige Umrankung mit musikalischen Wortbildungen an Eintönigkeit verliert, ist der pommersche Schäfertanz:

Heidel, didel daper,
min Vadder wir Schaper.
Heidel didel dap,
hei hödd de Schap.

Heidel didel dulf,
don kem dei Wulf,
Heidel didel dap,
un nehm sick'n Schap.

Heidel didel dadder,
don kem min Vadder.
Heidel didel dock,
hei langt nah'n Stock.

126 Auguste Bender, Oberschefflenzer Volkslieder, S. 218.

Heidel didel dümp,
hei makt sick uppe Strümp,
Heidel didel da,
un leep em nah.

Heidel didel dem,
don kreeg hei em,
Heidel didel dot,
un schlog em dot.

Als letzte Erscheinung in diesem Zusammenhang ist der Kehrvers zu betrachten. Er tritt hauptsächlich im strophischen Lied auf und kommt im Einstropher nur ab und zu vor, beispielsweise als Verlängerung oder Vervollständigung des Vierzeilers.[127] Beim strophischen Lied muß der Kehrvers in jeder Strophe auftreten.[128]

Kehrverse und Kehrstrophen waren bei den alten strophenreichen Tanzgesängen unerläßlich. Sie entstanden aus der Sitte des sich abwechselnden Einzel- und Chorgesanges. Der Vorsänger, der zugleich Vortänzer war, sang allein den strophenweisen Fortschritt der Handlung, während der Chor als Kehrvers jeweils einen Teil der Strophen oder auch eine gleichbleibende Kehrstrophe während des ganzen Liedes wiederholte.

Der Pfarrer und Botaniker Lyngbye bekundet, daß er auf den Färöern noch 1818 das alte Siegfriedlied zum pantomimischen Tanz hat singen hören. Es beginnt:

Wollt meinem Lied ihr lauschen?
Nun wohl, ich will euch melden
Von mächt'gen, reichen Königen,
von kühnen, starken Helden.

Der nach jeder Strophe vom Chor gesungene Refrain lautet:

Grane trug Gold von der Heide,
Sigurt schwang Schwertes Schneide
Und fällte den dräuenden Drachen,
Grane trug Gold von der Heide.[129]

---

127 Kehrverse bei Einstrophern werden meist von der Melodie erzeugt. Siehe vorliegende Arbeit, S. 85 ff.

128 Beispielsweise dient die einmalige Zeilenwiederholung in der zweiten Strophe von „Gäus uppe Däl".

Uns' oll Vadderbrodersähn
Sitt upp'n Stubenbähn
:,: Mit sine lange Piep. :,:

(A. Haas, Rügensche Volksk., S. 26) lediglich zur Füllung der sonst fragmentarischen Strophe, wie sie bei Pense-Bussin (Bl. f. pomm. Volksk. I, 157) mitgeteilt ist:

Uns' oll Varrenbrorersähn
. . . . . .
Sitt op dem Stub'nbähn,
Rockt die lang Piep

und ist im Vergleich mit den anderen, immer vierzeiligen Strophen als Kehrreim hinfällig.

129 Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Föringer, übers. von Willatzen. Bremen 1865.

Dieselbe Kehrstrophe wurde auch zum Brunhilde- und Gudrunlied gesungen. Sie ist also nicht nur an ein Lied gebunden, sondern wird für einen ganzen Liederzyklus verwendet. Inhaltlich faßt sie einen Teil des ersten Gesangs zusammen. Sie besingt die Taten des jungen Siegfried. Als unmittelbarer kausaler Abschluß der Einzelstrophen hat sie so keine Geltung; sie steht eher in einer gewissen Selbständigkeit neben dem Lied und ist hauptsächlich durch die Vortragsart unlöslich mit ihm verbunden.

In dem niederdeutschen Schäfertanzlied sehen wir ein Beispiel für den Kehrvers als Teilstrophenwiederholung:

Es treibt ein Schäfer mit den Lämmern aus,
Er treibt sie vor dem Edelmann sein Haus.
Chor: Zizeridel, zizerah, zizerallalallala,
Er treibt sie vor dem Edelmann sein Haus.
Der Edelmann, der nahm seinen Hut wohl ab
Und bot dem Schäfer guten, guten Tag.
Chor: Zizeridel . . .
Und bot dem Schäfer guten, guten Tag.
usw., 24 Strophen.[130]

In solchen Liedern, in denen der Kehrgesang einen Strophenteil ausmacht und eine bloße Echowiederholung der Strophe darstellt, fußt er noch besonders deutlich auf dem alten Brauch des einfallenden Chorgesanges. Ohne ihn wäre er zumindest ein recht wirkungsloses Wortspiel.

Ein anderes Mal fand ich dasselbe Lied in veränderter Fassung unter dem Titel „Edelmann und Schäfer", jedoch nicht als Tanzlied vermerkt.[131] Interessant ist, daß das Lied in dieser Fassung wirklich nicht mehr als solches kenntlich war, denn es hatte die Hauptwesenszüge eines alten strophischen Tanzlieds abgestreift. Erstens war es auf zehn Strophen gekürzt. Man hatte auf den Strophenreichtum verzichtet, der — wie schon erwähnt wurde — in solchen Fällen aus dem Tanz abzuleiten ist. Bei dem nur gesungenen Lied wäre es natürlich reizlos, so viele Personen, die immer wieder dasselbe tun und sagen, auftreten zu lassen. Zweitens fehlten die für das getanzte Lied bezeichnenden wichtigen Chorzwischenstrophen.[132]

Während in den neueren Volksliedformen im Vortrag oft keine deutliche Trennung mehr zwischen dem fortschreitenden Text

130 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 145. — 131 Oberschefflenzer Volksl. v. Auguste Bender. Dieses Lied liegt in sehr vielen verschiedenen Fassungen vor und geht auf eine alte Ballade zurück. Das älteste bekannte Bruchstück stammt von 1595. Ferner gehört es in seinen einzelnen Teilen noch zu den vorhin besprochenen Liedern, die willkürlich verändert, d. h. verlängert oder verkürzt werden können, ohne deshalb fragmentarisch oder zerstört zu werden. Die längste Fassung muß dabei nicht immer die älteste sein.
132 Böhme, a. a. O. I, S. 230: „Im ganzen darf man aber annehmen, daß alle Lieder mit Chorrefrain . . . zum Tanz dienten."

und den sich wiederholenden Kehrstrophen gemacht wird, bestehen diese Grenzen im Tanzlied häufiger, und soweit das Lied noch wirklich mit dem Tanz zusammenhängt, wird auch meist noch der alte Brauch von wechselndem Einzel- und Chorgesang zu finden sein.[133]

In einem oberbayrischen Hirtenlied läßt sich aus Anfang, Strophenbau und Kehrvers ein zugrunde liegendes Tanzlied erkennen. Anfang und Kehrstrophe fallen hier zusammen:

Matz, bloas 'n Sok af!
laoß 'n wacka brumma!
der Hiasel und Veit
sullen a mitkumma.[134]

Auch im neueren Schnadahüpflied finden sich Kehrstrophen im Chorgesang. Rotter (S. 140) meint, daß sie aus dem Singwettstreit entstanden seien, in den sich die Zuhörer im Chor einmischten. Daher sind die Schnadahüpfl-Kehrstrophen oft lebhafte, anfeuernde Ausrufe:

hiats kss kss, halts kss kss,
zreißt ma mein janka nöt,
hiats kss kss, halts kss kss,
alles gheats unsa![135]

Sonst wird irgendein beliebiges Schnadahüpfl, das sich vielleicht durch besondere Allgemeingültigkeit und inhaltliche Neutralität auszeichnet, zur Kehrstrophe erhoben, z. B.:

Buabma seids lustig!
frü auf, frü auf, frü auf!
oder: . . . und da maßkrüag send vül z kloan,
gee laß mar üns a halbi eintoan![136]

Solche Kehrreime werden wie das Schnadahüpfl improvisiert und wahllos, nur für den Augenblick bestimmt, in eine Schnadahüpflfolge eingestreut, ohne daß sie in äußerlich formaler Übereinstimmung oder in inhaltlichem Zusammenhang mit ihr zu stehen brauchen. Bis auf den Ländlerrhythmus, der auch ihnen innewohnt, haben sie keine deutliche Beziehung mehr zum Tanz.

Einen Kehrreim von formaler Bedeutung zeigt ein humorvolles märkisches Bauerntanzliedchen. Obgleich er inhaltlich recht belanglos ist, dient er zur Vervollständigung der sonst unzulänglichen Textstrophen und bildet dadurch einen festen Teil des Liedes:

1. Jetzt danzt Hannemann
und siene leiwe Fru.
Refr. O du mei Möppelken,
mei Möppelken bist du!

133 Vgl. G. Pohl, a. a. O., S. 37.
134 August Hartmann, Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern, S. 38.
135 Rotter, a. a. O., S. 140.
136 Ebenda.

2. Er hätt Stäbel an
Und sie blenke Schuh.
Refr. O du mei Möppelken . . .

3. Er hätt schiew Gesicht
Un sie Paar grote Ohren.
Refr. O du mei Möppelken . . .[137]

Eine hingegen inhaltlich feste Verbundenheit der Kehrstrophe mit dem Lied und seinen Einzelstrophen kann man dem süddeutschen Spinnradtanz zusprechen. Obgleich sie textlich nur aus drei Worten besteht, gibt sie doch jeder Strophe eine andere Wendung von ergänzender, scherzhafter oder ironischer Bedeutung:

1. Es gibt nur a Kaiserstadt,
's gibt nur a Wien,
es gibt nur a Arbatshaus,
dort war i drin.
Refr. :,: Zwengan Spinnradl drehn,
zwangan Spinnradl drehn, :,: dichiaho.

2. Sechs Jahr in Garsten,
acht Jahr in Stan,
fünf Jahr in Arbatshaus,
das war a Schan:
:,: Zwengan Spinnradl drehn :,: usw.

3. Dirndl, sei fleißi
bei Zwirn und bei Seidn,
sunst muaßt ja no weiter
in Arbatshaus bleibn,
:,: Zwengan Spinnradl drehn :,: usw.

4. I bin a jungs Bürschl,
bin sechzehn Jahr alt,
i bitt, Herr Verwalter,
entlassens mi bald.
:,: Zwengan Spinnradl drehn :,: usw.[138]

Solche Kehrstrophen, allerdings von größerem Textumfang, könnten schon einen Ausgangspunkt für die Refrains der modernen städtischen Tanzschlager bilden. Sie sind textlich sowie melodisch Mittelpunkt des Liedes geworden, und nach ihren Anfangsworten werden auch die Schlager größtenteils benannt. Ein derartiges Gewicht erhält die Kehrstrophe im Volkslied niemals. Hier bleibt sie stets Anhängsel, Beiwerk und melodische Sprosse, textlich sowie musikalisch kürzer, geringfügiger und anspruchsloser als die übrigen Strophen.[139]

137 Erk-Böhme, II, Nr. 1055.
138 Zoder, a. a. O. III, S. 12.
139 Friedrich Zimmer, zur Charakteristik des deutschen Volkslieds der Gegenwart, S. 212.

III. Tanzlieder in ihrer Verbundenheit mit Tanz und Musik

1. Ihre unmittelbare Beziehung zum Tanz

a) Tanzbeschreibung:

Daß Tanz und Lied sich nicht allein zufällig und vorübergehend begegnen, sondern daß engere Beziehungen zwischen ihnen bestehen, ist gewiß. Der Name Tanzlied bezeugt nicht nur, daß das Lied zum Tanz gesungen wird und seine Melodie einem bestimmten Tanzrhythmus unterworfen ist; er bedeutet auch, daß der Inhalt des Liedes zum Tanz erdacht ist.

Die engste Anlehnung des Liedinhalts an den Tanz findet dort statt, wo das Lied die Tanzausführung beschreibt. Solche Lieder gehören ursprünglich immer speziellen Tänzen an, da sie eine bestimmte Anordnung der Tanzschritte und -bewegungen vorschreiben, und sind auch nie vollständig vom Tanz zu trennen, denn ihre Textworte führen den Tanz vor Augen.

Das vollendetste Beispiel hierfür ist das reizende Tanzliedchen:

Mit den Füßchen trapp, trapp, trapp,
mit den Händchen klapp, klapp, klapp,
einmal hin, einmal her,
rundherum, das ist nicht schwer.

Hier läßt sich die Tanzbewegung völlig von den Textworten ablesen.

Ebenso verhält es sich mit einem Text zur pommerschen Rutschpolka:

:,: Rutscher noch 'n bißchen, :,:
Linksrum, bleib stehn!
:,: Rutscher noch 'n bißchen, :,:
rechtsrum, bleib stehn!

:,: Rutsch 'n Enning wire, :,:
Rundherum, stah still!
:,: Rutsch 'n Enning wire, :,:
Rundherum, stah still!

Bar jeglicher Poesie, erinnert die knappe Befehlsform des Ausdrucks doch, abgesehen von seinem gemütlichen plattdeutschen Dialekt, an die Kommandos eines Tanzlehrers.

Auch der Text zu einem Rheinländer, der bekanntlich mit gehüpften Wechselschritten getanzt wird, ist an diese Tanzart angelehnt:

:,: Hüppel noch ein baet, :,:
Stah man baet still! usw.

Neben einer Tanzanweisung des Inhalts wendet sich ein anderer Tanzliedtext noch an die Haltung der Tänzer:

Dreh dich mal um,
Sei nicht so dumm,
Immer hübsch grad',
Wie ein Soldat;
:,: Rutscher noch 'n baeten,
Und dann stah still. :,:

(Alle bisherigen Beispiele sind den Blättern für pommersche Volkskunde IV bis VI entnommen.)

Durch den aktiven Anteil, den das Volk an seiner Dichtung nimmt, ändert sich der Text, und die Beschreibung weicht zum Teil neutralen Reimversen. Meist geht dieser Entwicklung jedoch eine Änderung der Tanzart voran.

Die schon genannte Tanzstrophe „Mit den Füßchen, trapp, trapp, trapp . . ." ist in verschiedenen Fassungen in ganz Deutschland bekannt. Zu einer Polka war folgender Text gebräuchlich:

Mit den Händen klatsch, klatsch, klatsch,
mit den Füßen trapp, trapp, trapp,
drei Schritt hen, drei Schritt her,
toanz mei Schimmel, toanz mei Fer.

Die Tanzbeschreibung ist hier in der letzten Zeile geschwunden. In sämtlichen anderen Fassungen differieren die beiden letzten Verse und beziehen sich nicht mehr auf den Tanz.[140] Haas[141] teilt einige Strophen zum pommerschen Pinkeschottisch oder Klatschpolka mit. Der Name „Klatschpolka" zeigt, daß der Liedtext im Tanz noch immer seine Entsprechung findet.

Mit den Füßen trapp, trapp, trapp,
Mit den Händen klatsch, klatsch, klatsch,
Du bist mein, ich bin dein,
Morgen soll die Hochzeit sein.

und: Mit den Füßen trapp, trapp, trapp,
Mit den Händen klatsch, klatsch, klatsch,
Warte man, warte man,
Morgen kommt der Weihnachtsmann.

oder: Was ich dir noch sagen kann.

Da die Polka, zu der diese Strophen gehören, mit Händeklatschen und Fußstampfen ausgezeichnet ist, so erhalten sich die ersten beiden illustrierenden Verszeilen im Gedächtnis, während die letzten Zeilen, die zur anschließenden Rundpolka gesungen werden, verschiedene Inhalte annehmen.

140 Ferner führt R. Zoder im Jahrbuch f. Volksliedforschung II (1930), S. 134, elf verschiedene Tänze an, die alle diesen Strophenanfang haben.
141 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 161.

Es zeigt sich hier also bereits, daß die beschreibenden Tanzliedtexte beständiger sind als andere, die in keinem Zusammenhang mit der Tanzart stehen. Und es liegt durchaus nicht fern, hieraus und aus der Erkenntnis der ursprünglichen Einheit und engen Zusammengehörigkeit von Tanz und Lied mit Kubiena[142] anzunehmen, daß sie auch die älteren und ursprünglicheren Tanzlieder sind.

Ein textlich sehr eintöniges Verschen, das auch nur den Auftakt eines Rundtanzes begleitet, gehört zu einem Kirmestanz in Beuern (Hessen):

Ich gebe dir en Patsch,
ich gebe dir en Patsch,
ich gebe dir en Pitschipatsch,
ich gebe dir en Patsch!

Während dieses Gesanges stehen sich eine Reihe Burschen und Mädchen gegenüber und klatschen bei den Worten „patsch, patsch, pitschipatsch, patsch" ihre zueinander gekehrten Handflächen zusammen.[143]

Ein anderes Beispiel für einen den Tanz teilweise beschreibenden Text ist der niederdeutsche „Bummelschottisch", auch „Hacken- und Tegenschottisch" oder „Mutter Witsch" genannt. Bei diesem noch heute in der pommerschen Jugend sehr beliebten Tanz werden zwischen Polkaschritten abwechselnd die Fersen und Fußspitzen auf den Boden aufgesetzt. Der Text lautet:

Mutter Witsch, Mutter Witsch, kiek mi mol an,
wie ick den Bummelschottsch danzen kann,
bald auf'n Hacken, bald auf'n Tegen,
ach, Mutter Witsch, wie geiht dat schön! (Stettin)

oder die dritte und vierte Zeile heißen:

Hacken, Tegen, 1, 2, 3,
Julen is der Rock inzwei! (Fiddichow i. P.)

und:

Hacken, Spitze, 1, 2, 3,
und ein wenig Schottsch dabei. (Wangerin i. P.)

Andere Tanzliedertexte zählen die bestimmte Anzahl Schritte, die ihren speziellen Tanz auszeichnen. So beginnt ein Gößler Tanzgesätzl (Steiermark) zum Siebenschritt:

142 W. Kubiena, Jahrb. f. Volksliedforschg. II, S. 137, hält in seinem Aufsatz „Der Stacklaseff und seine Verwandtschaft" den tschechischen Tanzliedtext, der keine Parallele zu dem Stampfen und Klatschen besitzt, sondern eine kurze Erzählung zum Inhalt hat, für jünger als den auf die gleiche Melodie und zum selben Tanz in Deutschland gesungenen Text „Mit den Füßen trapp, trapp, trapp". Als eine Stütze dieser Behauptung ließen sich die Tanzlieder zu den sog. „Schustertänzen" anführen. Während die älteren pantomimischen Tänze von Liedern begleitet wurden, die sich auch inhaltlich auf das Schusterhandwerk bezogen, haben die Texte zu der neueren Schusterpolka größtenteils keinerlei Zusammenhang mehr mit dem Namen. Der Tanz ist nicht mehr individuell, und der Text folgt ihm.

143 Hessische Bl. f. Volksk. I,2, S. 80. Leipzig 1902.

Oans, zwoa, drei, vier, finf, sechs, sibn,
Schens Madel, wo gehst hin?
Wo denn hin? Nach Berlin,
Wo die schenen Madeln sin.[144]

Dieser Text scheint aus dem Norden eingewandert zu sein; denn das entsprechende hinterpommersche Liedchen klingt bodenständiger: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
Wo ist denn mein Schatz geblieben?
In Berlin, in Stettin,
Wo die hübschen Mädchen blühn.[145]

Die Fassung des gleichen Liedes in Hannover schließt mit den Zeilen: ist nicht hier, ist nicht da,
ist wohl in Amerika.

Auch die Zahlenreihen, mit der die Tanzstrophen zum Manchester, einem pommerschen Volkstanz, beginnen, rühren von den vier langsamen Schritten her, mit denen der Tanz einsetzt:

1, 2, 3 und 4,
Junge, sei so schüchtern nicht,
komm und tanz mit mir![146]

oder: 1, 2, 3 und 4,
Mutter, mach die Lampe an,
der Weihnachtsmann ist hier![147]

Ebenso zeigt folgende Strophe eine Polka mit vier beginnenden und vier eingeschobenen langen Schritten:

Een, twee, dree, veer,
In' Hoppensack, in' Hoppensack,
in' Hoppensack is Füür.
Fief, söß, söben, acht,
De Mudder pußt de Lampe ut,
Denn segt wi gode Nacht.[148]

Auch wenn die geordnete Zahlenfolge dem Reim zuliebe übersprungen wird, wie in folgendem Beispiel, bleibt das Prinzip des Zählens deutlich:

1, 2, 5, 8
Madel, wenn de an Freier host,
nimma' fein in acht![149]

In diese Reihe kann man auch noch den Siebensprung rechnen, den in ganz Deutschland bekannten, schon sehr alten Tanz, dessen

144 R. Zoder, Altösterreichische Volkstänze, I, S. 19, und eine ähnliche Strophe aus dem Böhmerwald: ebenda, S. 20.
145 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 135.
146 Ebenda.
147 Siehe auch vorliegende Arbeit, S. 41.
148 „Niedersachsen", Monatsschrift, Jahrgang 1934, S. 436.
149 Dunger, a. a. O., S. XXXIX.

Höhepunkt es ist, daß im Abstand von einer Strophe sieben verschiedene Sprünge ausgeführt werden. Der allgemein gesungene Text hierzu lautet in seiner bekanntesten Fassung:

Mach mir nur den Siebensprung,
Mach mir's fein alle sieben,
Mach mir's, daß ich tanzen kann,
Tanzen wie ein Edelmann.
's ist Einer!

Bei dem Ausruf am Schluß der Strophe wird ein Sprung oder irgendeine besondere Bewegung ausgeführt. Dann wiederholen sich der Wortlaut der Strophe und die gleichen Tanzbewegungen, nur wird jetzt danach gerufen: „Es sind zwei!" Dies setzt sich fort bis zur Zahl sieben. Dann können Tanz und Strophen rückwärts bis eins wiederholt werden.[150] Manchmal bleibt der Ruf am Strophenschluß auch fort und dieser wird pantomimisch dargestellt.[151] Diese doppelte Möglichkeit ist auch in dem Kinderspiellied „Adam hatte sieben Söhne" vorhanden.[152] Einmal folgt auf die Textstrophe eine angehängte, die Tanzbewegung illustrierende Strophe:

Mit den Fingerchen tip, tip, tip,
Mit dem Köpfchen nick, nick, nick,
Mit den Füßchen trab, trab, trab,
Mit den Händchen klatsch, klatsch, klatsch.[153]

Ein anderes Mal fällt die angehängte Strophe fort, und es werden beliebige erdachte Gebärden, Bewegungen und Grimassen vollführt.[154]

Angehängte Verse, die sich allein auf die Tanzbewegung beziehen und mit dem Inhalt der Textstrophe keinen Zusammenhang haben, sind häufig, z. B. folgendes niederdeutsches Tanzliedchen:

Wat schall ick mit dat Buamaka moaka?
Klüt kann nich koaka,
Schauh kann nich moaka,
Brot kann nich backa,
zucka, zucka, zucka, zurr![155]

Die letzte Zeile schreibt für den Tanz ein Zucken oder Zuckeln, d. h. Hüpfen auf dem Schuhabsatz vor.

In dem bekannten Kinderringelreihenliedchen kommt ebenfalls ein solches auf den Tanz bezügliches Anhängsel vor:

150 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 757. — In anderen Gegenden zählte der Ruf am Schluß nicht die Sprünge, sondern lautete unbezüglich und gleichbleibend: „Hopp" oder „juchhe" oder „ich kann sie" u. ä. (Erk-Böhme, ebenda, S. 7.)
151 „Niedersachsen", a. a. O., S. 435.
152 Erk-Böhme, a. a. O. III, S. 611.
153 C. Bücher, Arbeit und Rhythmus, S. 287.
154 Erk-Böhme, a. a. O. III, S. 611.
155 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 17.

Ringe, Ringe, Reihe,
Sind der Kinder dreihe,
Sitzen auf dem Holderbusch,
Schreien alle musch, musch, musch!
Setzt euch nieder![156]

Auch bestimmte Gegenstände, die des öfteren bei geselligen Tanzspielen gebraucht werden, finden in den Liedern Erwähnung.[157] So hat ein süddeutsches Tanzliedchen ein Polster oder Kissen zum Gegenstand, das für die Tanzausführung notwendig ist: Mehrere Paare bilden einen Kreis, eine überzählige Person bleibt, mit einem Kissen oder Polster versehen, in der Mitte. Während nun zur Musik folgende Strophe gesungen wird:

An Polster, Polster muaß i, muaß i haben,
an Polster muaß i kriagn,
und wer mir will a Busserl, Busserl geben,
der muaß si niederknian.[158]

geht der einzelne im Kreis herum, legt bei den letzten Worten das Polster vor jemandem auf den Boden und kniet gleichzeitig darauf. Dieser muß sich nun ebenfalls dazuknien und den ersten küssen. Nun erhält er das Polster und kommt in den Kreis, während der erste ausscheidet. Das Spiel wiederholt sich so oft, bis am Schluß nur eine Person übrigbleibt, die von den anderen verspottet wird.

Ein anderer Text, der ebenfalls den Tanzhergang schildert, lautet:

Untern Kopf und obern Kopf
Lass' ich mein Polsterl schwingen,
Und bald ich zu mein Schatzerl komm,
Lass' ich mein Polsterl sinken.[159]

Und noch eine analoge Tanzstrophe:

Obers Kopf und unters Kopf
da muaß das Bolsterl fliegen.
Und die das Bolsterl haben will,
die muaß a Busserl kriegen.[160]

Im Anschluß an eine dieser Strophen ist es auch Sitte, daß nun die beiden, Bursch und Mädchen, zusammen rundtanzen, wozu der Bursche den zwar nicht den Tanz beschreibenden, aber an ihn angelehnten Text singt:

Jetzt nimm i mein Schatzerl
Und führ' sie zum Tanz,

156 Vgl. auch vorliegende Arbeit, S. 32: „Jetzt tanzen wir den Schwaben . . ."
157 Im Mittelalter war z. B. das Spielen mit dem Ball vielfach mit Tanz verbunden.
158 Zoder, a. a. O., S. 22 f.
159 R. Weißenhofer, Ztschr. f. österr. Volksk. V, S. 117.
160 Steiermärkische Weise aus der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied" XXII, S. 53.

Dirndl, ich lieb' dich,
die Freiheit ist ganz.[159]

In einzelnen Volkstänzen, zu denen kein Text mehr vorhanden ist, wird nur noch im Tanznamen der charakteristischen Tanzbewegung gedacht; denn dieser ist häufig aus dem Tanzlied entlehnt[161], und beide stehen daher in so enger Beziehung zueinander, daß der Name manchmal als einziger Rest eines verlorengegangenen Liedes anzusehen ist.

Zum „Paschade Flugs-ummi" aus Niederösterreich wird kein Lied mehr gesungen, doch der Name rührt von den dem Tanz eigenen Bewegungen her: dem Händeklatschen (Paschen) und dem Flinkherumdrehen der Tänzer.[162]

Auch der ebenso sonderbar anmutende Name „Furtwengerisch" oder „Fürizwengersch" wird aus dem engen Vorbeizwängen der Tanzschritte dieses getretenen Walzers erklärt.[163]

Ein anderer älplerischer Tanz, in dem die pausierten Taktzeiten der Musik mit Fußstampfen und Händeklatschen ausgefüllt werden, heißt danach „Gepaschter Tanz".[164]

b) Tanzleitung

In den alten Tänzen, die auch Musik und Poesie einschlossen, fiel dem Gesang eine weit größere Bedeutung zu als in unseren heutigen, mit Instrumentalmusik begleiteten Tänzen. Der Gesang bedingte Worte von besonderem Gehalt und gehobener, rhythmisch geordneter Sprache: Poesie. Während die Musik Bewegungen des Körpers auslöste, rief die Poesie eine Bewegung der Seele, Gefühle und Empfindungen hervor, die in Mienenspiel und Gebärden zum Ausdruck kam. Je gehaltvoller und strophenreicher die Tanzlieder waren, desto mehr Aufmerksamkeit fiel ihnen zu und desto größer war ihre Bedeutung. Allerdings nur ihre poetische Bedeutung, denn ihre Melodie, die nicht mit der Strophenreihe wuchs, sondern sich mit jeder Strophe wiederholte, trat eher zurück.

Der Tanz war demnach in erster Hinsicht Gebärdentanz als Ausdeutung des Liedes. Hier lag der Schwerpunkt des Liedes im Inhalt; er hatte die Führung über den Tanz. Der mittelalterliche Ausdruck „ein Lied tanzen" kennzeichnet am besten die bedeutsame Stellung des Liedes.[165]

Wir finden die Erscheinung, den Gehalt eines größeren Liedes in Tanz umzusetzen, heute nur noch häufiger bei den Kindern und

161 Vgl. den pommerschen Tanz „Dunkelschatten". Das dazugehörige Lied beginnt: „Komm mit mir nah'n dunkeln Schatten." Ebenso verhält es sich mit dem märkischen Tanz „Kikebusch", dessen Lied anfängt: „Kikebusch, ick sei di" (. Bl. f. pomm. Volksk., Jahrg. IV—VI. Auch V. Junk, Handbuch d. Tanzes, S. 234, bestätigt diese Erscheinung.
162 Zoder, a. a. O. I, S. 12 f.
163 Zoder, a. a. O. II, S. 15.
164 Rotter, a. a. O., S. 156.
165 Rochus Freiherr v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, S. XV.

als gehütetes Erbe der Vergangenheit vereinzelt auf dem Lande in abgelegenen Gegenden.

Diese Lieder sind nun nicht wie die den Tanz beschreibenden Lieder sogleich als Tanzlieder kenntlich, vielmehr geben sie in größerer Strophenzahl ausführliche Schilderungen gewichtiger, teils legendärer Geschehnisse, die an sich nichts mit Tanz oder Spiel zu tun haben.

Ein Zeugnis hierfür seien die Beschreibungen des Neocorus über den dithmarsischen Tanz bis zum 17. Jahrhundert: „Nichteß weininger iß tho vorwundern (den up dat de Gesenge edder Geschichte desto eher gelehret unnd beter beholden worden unnd lenger im Gebruke blewen, hebben se de alle fast den Dentzen bequemet), dat se nha Erfordering der Wortt unnd Wise des Gesanges item der Seidenspele, darup se ok ehre besondere Dentze hebben, den Trede to holden unde den Vott tho setten weten und mit allen Geberden vorgeliken konnen, dat velen fromden Nationen solches nicht allein thothosehende lefflich, sondern tho doende unmögelich."[166]

Wohl wird hier auch der besonderen nationalen Tanzart lobend gedacht, jedoch wird sie mehr als Mittel zum Zweck, nämlich gewissermaßen als Bewahrerin der Volkspoesie, hingestellt. Der Hauptwert wird dem Inhalt der Lieder beigemessen.

Eines der überlieferten Lieder zum dithmarsischen Trümmeckentanz (das bedeutet Gebärdentanz) ist die Ballade einer gefahrvollen und blutig endenden Brautfahrt und rührt augenscheinlich von einer alten Seeheldensage her.[167] Die erste Strophe sei hier als Beweis für den epischen Charakter des Liedes angeführt:

Herr Hinrich und seine Bröder alle dre, vull grone,
Se buveden ein Schepken ther See, umb de adlige Rosenblomen.

Diese vornehmlich poetische Bewertung der Tanzlieder findet ihre Entsprechung in fast allen Liedern der Zeit. W. Vetter sagt in einem Aufsatz über „Wort und Weise im deutschen Kunstlied des 17. Jahrhunderts"[168]: „Die Texte der Lieder, Liederzyklen, Liederromane waren die Hauptsache, und die Melodien hatten keine wesentlichere Bedeutung als der Buchschmuck."

Noch im 17. Jahrhundert kommt es dann zu einer Änderung, wohl hauptsächlich durch die Vervollkommnung der Instrumentalmusik. Neocorus (a. a. O.) berichtet schon von den neuen „Bipaarendentzen" (das sind Paartänze), die die Tanzenden paarweis isolierten, damit den geschlossenen Tanzkreis auflösten und einen

166 Johann Adolfis gen. Neocornus' „Chronik des Landes Dithmarschen aus dem 16. Jahrhundert", S. 177.
167 Vergleiche Müllenhoff, a. a. O., S. XVI.
168 Zeitschr. f. Musikwissenschaft X, S. 624 ff.

gemeinsamen Begleitgesang von größerer Bedeutung schon in Frage stellten.

In dieser Zeit macht sich auch schon ein Fortschritt in der Liedkomposition bemerkbar. W. Vetter schreibt in dem genannten Aufsatz: „. . . in Christian Haidens (1572—1617) Sammlung mehrstimmiger Tanzlieder tritt die bewußte Liedgestaltung hinter der Lust am Tänzerisch-Musikalischen merklich zurück, und die Liedtexte sind . . . in den meisten Fällen nur eine angenehm singbare Beigabe."

Die älteren Gesänge jedoch fügten sich noch nicht dem Tanz, sondern waren selbständig und gaben ihrerseits den an sich recht eintönigen Tänzen Abwechslung und Leben durch entsprechende Gebärden. Sie konnten für sich bestehen, dem Tanz in seiner damaligen Form jedoch waren sie unentbehrlich.

Hier haben wir die Umkehrung einiger heutiger Verhältnisse. Damals war das Tanzlied selbständig, und der Tanz war ihm untergeordnet; heute bedarf der Tanz im allgemeinen des Liedes nicht mehr, und nun wird ihm das kleine Tanzliedchen nachgebildet.[169]

Solche Tanzlieder und Tänze, soweit sie noch bekannt sind, müssen ausschließlich als überkommenes historisches Gut gewertet werden. Das vereinzelte Neue, was in Volkstanzgruppen, Schulen und bei Wandervögeln entsteht, ist an alte Vorbilder angelehnt.[170]

Das noch Lebende ist hauptsächlich im Norden zu suchen. Heute noch wird ein dem dithmarsischen Trümmeckentanz ähnlicher Tanz auf den Färöern bekundet. Eine Beschreibung dieser Tänze[171] wird von dem Pfarrer und Botaniker Lyngbye noch für das Ende des vorigen Jahrhunderts bestätigt: „Nach dem Gottesdienst trat die Gemeinde auf den Kirchhof und führte einen pantomimischen Tanz auf (zwei Schritte nach der Seite, dann jedesmal eine Verbeugung), wobei sie das alte Siegfriedlied sangen: „Grani trug Gold von der Heide."[172] Bei der Weltabgeschiedenheit dieser Inselgruppe mögen diese Tänze auch heute noch Sitte sein.

Obgleich ruhig, fast eintönig in den Figuren und Schritten, muß dieser Tanz, von vielen ausgeführt, als Zusammenschluß aller zu einer Darstellung von großer Wirkung gewesen sein. Das Lied

169 Siehe auch hier vorl. Arbeit, S. 20 und 27, über die Entstehung der Schnadahüpfl.
170 Ztschr. „Der Volkstanz" von E. Cario, Jahrg. 1928, S. 72:

Kommt ihr G'spielen, wir wollen uns kühlen bei diesem frischen Taue!

Werdet ihr singen, wird es erklingen fern in dieser Aue.

171 Lucas Debes, „Faröa reserata", Kopenhagen 1673.
172 Böhme, Geschichte des Tanzes, S. 231. — Text des alten Siegfriedliedes vgl. vorliegende Arbeit, S. 42.

bannte alle zu denselben Gedanken, Gefühlen und daraus erwachsenden Ausdrucksgebärden. Es war Aussage der großen Gemeinschaft eines Stammes und ging über den Charakter eines bloßen Spieles hinaus.[173]

Daher waren auch alle volkstümlichen Lieder, die einen größeren, allgemein interessierenden Gegenstand behandelten, zu diesem Tanz möglich. Außer den historischen und Heldenliedern wird noch weiter von mythischen und geistlichen Gesängen zum Tanz erzählt.[174]

Im Gegensatz zu vielen mimisch sehr ärmlichen Tänzen unserer Tage[175] wird von allen Chronisten der inhaltsvolle, gefühlsbetonte Stil jener Tänze hervorgehoben. C. Bücher[176] sagt über den färöischen Tanz: „Die Aufgabe des Gesanges ist nicht allein, die Schritte zu regulieren wie andere Tanzmusik, sondern auch durch seinen Inhalt gewisse Gefühle zu wecken. Man kann an der Tanzenden Betragen leicht merken, daß sie nicht gleichgültig dem Gesang zuhören, sie lassen sich's vielmehr angelegen sein, den jedesmaligen Inhalt des Liedes durch Mienen und Gebärden auszudrücken."

Nicht so sehr von einer dramatischen Darstellung der Fabel oder Historie des Liedes durch einzelne Vortänzer ist die Rede, sondern alle Tanzenden folgten dem im Lied erzählten Vorgang mit Ausdrucksgebärden rein subjektiv lyrischer Art.[177] Junk[178] berichtet: „Der Inhalt des Liedes drückt sich in den Mienen der Tanzenden aus; wenn vom Siege die Rede ist, springt man jubelnd in die Höhe."

Ausgesprochen geschichtliche Lieder als Tanzlieder gibt es in Deutschland nicht. Ganz selten werden sie von historischen Elementen durchsetzt, die, meist lokal begründet, in volkstümlich scherzhaftem Ton nur die nebensächlichen Umstände der eigentlichen Historie behandeln und sie selbst kaum noch erkennen lassen. Als Beispiel seien die folgenden kleinen Strophen zum Münchner Schäfflertanz genannt:

Grêdl in der Butten,
Wieviel giebst du Oar?
:,: I gieb nit mehr, :,:
Als um en Batz'n zwoa.

Und wenn du mir nit mehre giebst
Als um en Batzen zwoa:

173 Vgl. auch vorliegende Arbeit, S. 7.
174 Böhme, a. a. O. I, S. 230 und 234.
175 A. Kutscher, Elemente des Theaters, S. 31.
176 C. Bücher, a. a. O., S. 263.
177 Ich schließe mich in dieser Definition H. Schurtz' („Urgeschichte der Kultur", Leipzig-Wien 1900) an, der zwischen lyrischen Tänzen, die Gefühle ausdrücken, und mimischen Tänzen, die Handlung darstellen, unterscheidet.
178 V. Junk, a. a. O., S. 74.

So b'halt du deine Butten
Und alle deine Oar.[179]

Diesen Strophen liegt die Erzählung zugrunde, daß nach der 1517 in München herrschenden Pest sich als erste eine Bäuerin in die Stadt wagte, die einen Korb voll Eier zum Verkauf brachte.[180]

Hingegen sind auch in Deutschland in neuerer Zeit noch mehrstrophige Lieder bekannt, die zu einigen mimischen Reigen- und Spieltänzen gesungen werden. Hier wird eine Begebenheit, die das Lied erzählt, von den Tanzenden in Rollenverteilung pantomimisch dargestellt und wie im färöischen Tanz mit Ausdrucksgebärden untermalt.

In dem schon an früherer Stelle erwähnten[181] Schäfertanzlied haben wir ein Beispiel dafür. Sein Inhalt ist kurz folgender: Ein Edelmann begegnet einem Schäfer und grüßt ihn, da er ihn wegen seiner reichen Kleidung für einen vornehmen Herrn hält. Der Schäfer verbittet sich hochmütig den Gruß und gibt sich zu erkennen, worauf ihn der Edelmann hängen lassen will. Nun versucht der wohlhabende Schäfer sich loszukaufen, wobei ihn seine Angehörigen unterstützen. Das letzte, höchste Angebot nimmt der Edelmann an, wird dabei aber überlistet und muß, nachdem der Schäfer freigelassen ist, entdecken, daß er statt drei Tonnen Goldes wertloses Haferstroh erhalten hat.

Bei diesem Tanz übernimmt das gesungene Lied die Führung. Es bestimmt die Zahl der am Tanz mitwirkenden Personen. Außer dem Schäfer und dem Edelmann kommen noch Vater, Mutter, Schwester, Braut und in anderer Fassung auch noch der Bruder des Schäfers vor. Das Lied ist so angelegt, daß man die Zahl der Personen beliebig ändern kann.

Die Erzählung, die nach altem Tanzbrauch der Vorsänger allein vortrug, ist hier einer größtenteils dramatisch-dialogischen Darstellung gewichen, die zwischen den Tanzenden und gleichzeitig Singenden wie im Drama aufgeteilt wird. Allen gemeinsam fällt die Aufgabe des Chors zu, die Kehrstrophen zu wiederholen.

Zum besseren Verständnis des Gesagten mögen hier einige Strophen des Tanzliedes folgen:

Edelmann: 200 Lämmer ist für'n Edelmann kein Geld.
Der Schäfer, der muß sterben, wenn's dem Edelmann gefällt.

Chor: Zizeridel, zizerah, zizerallallallalla,
Der Schäfer, der muß sterben, wenn's dem Edelmann gefällt.

179 Böhme, a. a. O. I, S. 66.
180 Voß, Der Tanz und seine Geschichte, S. 157. Vgl. auch vorliegende Arbeit, S. 8.
181 Vgl. vorliegende Arbeit, S. 55.

Schäfer: Und wenn's doch nur mein Vater wüßt',
der würd' wohl kommen und retten mich.
Chor: wie oben
Vater: Ach Edelmann, schenken Sie meinem Sohn das Leben,
Ich will Ihnen auch 400 Taler geben . . . usw.[182]

Wohl leitet hier das Lied den mimischen Tanzvorgang, jedoch wird seine Bedeutung mehr und mehr durch den Tanz in den Hintergrund gerückt. Der Inhalt des Liedes ist nicht mehr aktuell. Er stammt aus einer anderen, vergangenen Zeit und wird daher nicht mehr mit dem Interesse und Verständnis aufgenommen, das man ihm früher entgegenbrachte.[183]

Einer ziemlich veränderten Fassung des Liedes aus Vorpommern[184] hat man eine für seinen Inhalt vollständig sinnlose Schlußstrophe angehängt, die andererseits jedoch der jetzt hauptsächlich interessierenden Tanzausführung eine neue und wahrscheinlich willkommene Pointe bot:

Und weil ich von dir scheiden muß,
So geb' ich dir den Abschiedskuß.

Auch daß das Lied hier von einer Schäferin handelt, gibt dem Tanz ein neues Aussehen.[185]

Dieses Schäfertanzlied ist, obgleich es eine längere Erzählung zum Inhalt hat, keinesfalls mehr in dem Maße selbständiges und unabhängiges Lied, wie es die alten färöischen und dithmarsischen Gesänge zum Tanz waren. Es ist schon in verschiedener Hinsicht an den Tanz gebunden und dadurch, daß es dem Tanz Zugeständnisse macht, wieder von ihm abhängig.

Vom Niederrhein kennen wir ein Tanzspiel, dessen Liedanfang noch den epischen Zug alter Volkslieder aufweist:

Et gieng en Paterke langs de Kant,
Hei, 'twas in de Mei!
He nohm en Nönneke bei de Hand.
Hei, 'twas in de Mei!
Och Nönneke, wilt gei mit mi gon . . . usw.[186]

Doch läßt der Text der letzten Strophe deutlich das an ihn geknüpfte Tanzspiel erkennen und hätte als selbständiges Volkslied in dieser Ausdrucksweise kaum Bestand:

182 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 145.
183 Es beleuchtet nämlich eine bestimmte historische Situation Ende des 16. Jahrhunderts: Niedergang und Verarmung des Adels und gleichzeitiger Aufstieg der Bauern. — Vgl. Bl. f. pomm. Volksk. IX, S. 95. — S. auch vorliegende Arbeit, S. 43, Anm. 131.
184 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 147.
185 Die angeführte Schlußstrophe dieser Fassung mag in Anlehnung an einen Schäfereigen aus Westfalen entstanden sein, in dem eine Schäferin auszieht, ihren Schäfer zu suchen, und der ähnlich zärtlich endet:
Und wir tun desgleichen,
Uns ein Küßchen reichen . . . usw.
(Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 788.)
186 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 743.

Pater, geft ou Non en Suun (Kuß),
Dat mögt gei noch wel seßmol duhn.
Pater, böört (hebt) ou Non es op,
En danzt dermit as en Kermespop.
O Pater, gei mot scheie (scheiden) gon,
Dat Nonneke dat mot blive ston.

Der färöerische Tanz, wie er uns beschrieben ist, war in seinen Schritten von großer Einfachheit und Gleichförmigkeit und in seinem Gebärdenspiel eine bloße untergeordnete Begleitung des Gesanges. Hier hingegen ist der Tanz, obgleich er noch durch das Lied geführt wird, schon ein abwechslungsreiches, recht lebhaftes Spiel, das dadurch, daß es die Tanzenden zueinander in Beziehung setzt (wie z. B. in dem Reigenspiel vom Mönch und der Nonne ein Tanzpaar in den Mittelpunkt stellt oder wie im Schäfertanz einzelnen Tanzenden abwechselnd die Weiterführung des Tanzes überträgt), unabhängig vom Lied Aufmerksamkeit und Interesse beansprucht.

So ist es erklärlich, daß das Tanzlied in seiner ursprünglich absoluten Bedeutung wieder zurücktritt und durch die stärker auf den Tanz gerichtete Lust sich diesem mehr zuwendet. Es nimmt in seiner Gesamtheit mehr Bezug auf den Tanz, indem es sich Gegenstände und Handlungen erwählt, die im Bereich der tänzerischen Darstellung liegen. Ein besonders ausgeprägtes Beispiel hierfür ist folgendes Tanzlied:

Nimm sie bei der schneeweißen Hand
Und führ' sie in den Rosenkranz,
Refr.: Blau blau Blumen auf mein' Hut,
Hätt' ich Geld und das wär' gut,
Blumen auf mein Hütchen!
Jungfer, ihr sollt tanzen
In diesem Rosenkranze.
Refr.: Blau blau Blumen auf mein' Hut . . .
Jungfer, ihr sollt küssen,
Das thät' die Jungfer lüsten.
Jungfer, ihr sollt nichen (nicken),
Das thät die Jungfer strichen (gefallen).
Jungfer, ihr sollt scheiden,
Das thät der Jungfer leide.
Jungfer, ihr sollt draußen gehn!
Ein andre soll darinne stehn.[187]

Sämtliche hierin enthaltenen Tätigkeiten sind in der vorhandenen

187 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 741 f.

beziehungslosen Aneinanderreihung nur innerhalb eines Tanzliedes möglich.

Wie in einem solchen gesungenen Tanz die Tanzdarstellung endlich so völlig in den Vordergrund treten kann, daß das Lied ganz vergessen wird, zeigt der Allgäuer Fischingertanz. Er wurde ursprünglich von einem Lied begleitet, das eine längere Liebesgeschichte mit ihren verschiedenen mimischen Effekten des Scherzens, Schmollens, Böse- und endlichen Gutseins zum Inhalt hatte. Heute haben wir davon nur noch ein paar sehr zersungene Strophen, die nichts mehr von der lebhaften mimischen Tanzhandlung erkennen lassen:

Drei ledrige Strümpf,
3 und 3 gän fünfä.
Wer das Lied nicht singe ka,
Der fang' wiedrum vorne a.[188]

Drei lederne Strümpf
Und zwei dazu sind fünf.
Mein Vater hat a Kartaspiel,
Sind nichts als lauter Trümpf.[189]

Nur in einem ähnlichen österreichischen Tanz sind noch einige Verse enthalten, die ein paar dem Tanz analoge mimische Bestandteile aufzeigen:

„I niem di bi der Näs"
und „Mir gean anander d' Händ."[190]

Trotz aller Annäherung an den Tanz stimmen diese den Tanz leitenden Lieder, wie ich sie nennen will, doch nie so weit mit der Tanzbewegung überein wie die beschreibenden Texte. Jene gehen, wie wir gesehen haben, immer unmittelbar von den Tanzbewegungen aus; diese hingegen knüpfen an Vorstellungen und Handlungen an, die außerhalb des Tanzes liegen und erst nachträglich auf den Tanz übertragen werden. Sie beschäftigen immer die Phantasie der Tanzenden und fordern von ihnen, ähnlich wie von mimischen Darstellern, eine gewisse Fähigkeit zur eigenen Verwandlung und Freude daran.

Der Grundzug aller ihnen zugehörigen Tänze ist das Spiel, und zwar nicht das reine, beziehungslose Bewegungsspiel, sondern das mimische Spiel. Vielfach sind es Gestalten und Tätigkeiten des täglichen Lebens, die so auf eine phantasievolle Weise meist in lustiger und auch überraschender Folge dargestellt werden. Wohl mögen die Lieder des öfteren von alten Balladen und Volksliedern herrühren, jedoch sind sie in den Hauptzügen ihrer

188 Erk-Böhme, a. a. O., II, S. 775.
189 R. Zoder, a. a. O., S. 29.
190 Zoder, a. a. O., S. 29.

Komposition, sowohl in Gehalt wie Gestalt, immer auf einen bestimmten Tanz zugeschnitten und so ihrem Wesen nach als Tanzlieder festgelegt.

Der schon einmal angeführte Schneidertanz[191] ist hierher zu rechnen: In der Mitte eines Tanzkreises sitzt eine Person, die den Schneider darstellt. Sie führt die Pantomimen aus, die der von den übrigen gesungene Liedtext angibt. Der Schluß des Liedes, der das Hauptvergnügen des Tanzes auslöst, klingt folgendermaßen:

Er kauft sich einen Bock!
(hierbei umarmt der Schneider eine Person des Kreises)
Was tut er mit dem Bock?
Er reitet auf dem Bock!

(Und nun reitet er auf dem Rücken der Person im Kreise herum.)

Eine ähnliche Tanzgestaltung ergibt folgendes Schustertanzlied:

Paul flicket seine Schuh.
Er nimmt sich ein Weib.
Er wirft sie aus der Tür.
Er holt sie herein.
Er gibt ihr einen Kuß.[192]

Bei beiden Liedern handelt es sich um ausgesprochene Tanzlieder, die einige lustige kleine Szenen zwecks tänzerischer Darstellung entwerfen. Die handwerkliche Hantierung des Schusterliedes bildet nur die Einleitung. Das Lied könnte durch Änderung des ersten Verses genau so gut zum Bäcker-, Fischer- oder Tischlertanz usw. gemacht werden. Es sind keine Handwerkerlieder und für selbständige Volkslieder ebenfalls wieder zu primitiv und gehaltlos.

Auch das weitverbreitete Lied „Es fuhr ein Bauer ins Holz" ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Sein Text beschäftigt sich ebenfalls nicht mit dem Bauern und seiner Arbeit, sondern bildet auch nur die Grundlage zu einem lustigen, beweglichen Tanzspiel. Die Strophen zu dem lebhaftesten und beliebtesten Tanzteil sind folgende:

Man kneipt den Bauer ins Kinn,
Man kneipt den Bauer ins Kirmeskinn,
Sa sa Kirmeskinn,
Man kneipt den Bauer ins Kinn.

Man gibt dem Bauer einen Stich . . .
Man gibt dem Bauer einen Stoß . . .
Man gibt dem Bauer einen Kuß . . .

191 Vgl. vorliegende Arbeit, S 39.
192 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 149

Dann folgt: Der Bauer nimmt sich ein Weib . . .
Das Weib nimmt sich ein Kind . . .
Das Kind nimmt sich eine Magd . . .[193]

Eine Reihe von Tätigkeiten, die in diesen Tanzliedern hervorgehoben werden und die im Verlauf eines Tanzspiels auch besonders dazu anregen, nachgeahmt zu werden, sind die körperlichen Arbeiten und handwerklichen Verrichtungen. Wohl alle Schuster-, Schneidertänze usw.[194] stellen ursprünglich die handwerkliche Arbeit dar, und alle dazugehörigen Lieder hatten sie im Anfang ausschließlich zum Thema.

Folgendes Tanzlied schreibt die nachzuahmende handwerkliche Hantierung nacheinander mit achtsamer Gründlichkeit vor:

So treckt de Schauster den Draht ut,
Un so kloppt hei de Naht ut,
Un so sleiht hei den Plüggen doarin,
Dat is recht nah minen Sinn.[195]

Auch das bekannte pommersche Kindertanzliedchen wird von den Gebärden des Schuhnähens begleitet:

Ach lieber Schuster du,
Ach flick mir meine Schuh,
Die Schuhe sind entzwei,
Der Schuster sitzt dabei.[196]
oder: Der Schuster macht sie neu.

Ebenfalls mit großer Ausführlichkeit wird in dem wohl von allen kleinen Mädchen gesungenen und getanzten vierstrophigen Lied von den „Fleißigen Waschfrauen" die ganze vielseitige Tätigkeit der Wäscherin in genauer Reihenfolge nach dem Text des Liedes dargestellt.

Ein anderes Tanzlied, das das Schusterhandwerk beschreibt, ist:

Schuster, wichs, wichs, Wer net guat hammern kann,
Wenn der Faden bricht, is nix, Is net mein Mann.[197]

Die hauptsächlichen Tanzfiguren nehmen die Bewegungen des Schusterdrahtwickelns und Fadenausziehens zum Vorbild.

Das Schmiedehandwerk findet in dem Tanzlied „Der Nagelschmied" Ausdruck. Sein Kehrreim

G'nigelt, g'nogelt, g'nogelt muß sein![198]

wird von entsprechenden Bewegungen begleitet.

193 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 752 f. (Vgl. das Kinderspiellied „In Holland stand ein Haus", vorliegende Arbeit S. 39, das ebenfalls in die Reihe dieser Lieder gehört.) Ferner s. Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 122, dasselbe Lied zu beliebten pommerschen Reigentänzen gesungen.
194 V. Junk, a. a. O. S. 12 nennt solche Tänze „Arbeitstänze".
195 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 58.
196 Ebenda, S. 57.
197 Zoder, a. a. O. III, S. 28.
198 Franziska Hager, a. a. O., S. 309

Viele Arbeiten des Landmanns werden durch Tanzlieder aufgegriffen und im Tanz verkörpert. Im Mittelalter lautete der gesungene Text zu einem Tanz- und Gesellschaftsspiel:

Im Maien, im Maien
Hört man die Hahnen krähen,
Freu dich, du schönes Paurmaidl,
Wir wölln den Haber säen.[199]

Allerdings wurde der letzte Vers, den derben Bauerntänzen gemäß, damals wohl erotisch verstanden, und von mimischer Ausdeutung im Tanz ist nichts mehr bekannt. Dagegen rufen einige neue Kinderspiele, die möglicherweise auf den mittelalterlichen Tanz und sein Lied zurückgehen:

Morgen wolln wir Hafer mähen
Morgen wolln wir binden . . .
oder: Morgen wolln wir Hafer schneiden . . .

teilweise entsprechende mimische Bewegungen der Tanzenden hervor.

Ein Tanz aus dem niederösterreichischen Wechselgebiet wird „Der Strohschneider" genannt.[200] Hierbei werden von Tänzern und Tänzerinnen, die einander gegenüberstehen und die Hände gekreuzt gefaßt haben, durch abwechselndes Strecken und Beugen der Arme Bewegungen ausgeführt, die an das Schneiden von Stroh erinnern. Jedenfalls deutet eine dazu zu singende Textstrophe die Tanzbewegung in diesem Sinne aus:

Schnaits a, schnaits a,
Schnaits a a Schippl Hobenstrah,
Schnaits a, schnaits a,
Schnaits a a Schippl Strah![201]

2. Ihre mittelbare Beziehung zum Tanz

a) Thematische Behandlung des Tanzes

In den vorherigen Kapiteln wurde schon andeutungsweise einige Male darauf hingewiesen, wie sich das Lied allmählich vom Tanzvorgang frei macht. Als Tanzbeschreibung ahmt es den Tanz nach und begleitet jede seiner Bewegungen. Als Tanzleitung inspirierte es den Tanz häufig zu Pantomimen oder mimischer Begleitung eines poetischen Gehaltes. Doch sehen wir dort, wo der mimische

199 Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 386.
200 Zoder, a. a. O., S. 14 f.
201 Eine andere Textstrophe zu einem musikalisch sowie tänzerisch ganz ähnlichen Tanz nimmt dagegen nicht auf die Armbewegungen, sondern auf die schleifenden Hüpfschritte des Tanzes Bezug und bleibt so eine bloße Beschreibung mit ergänzendem Reimvers:
:,: Rutsch hin, rutsch her,
i mog di nimma mehr. :,:
Vgl. auch vorliegende Arbeit S. 46.

Tanz schon teilweise in reinen Bewegungstanz übergeht, wie das Lied seinen eigentlichen Tanzgehalt, die enge textliche Zugehörigkeit zur Tanzbewegung allmählich verliert.[202]

Die vollständig pantomimischen Tänze sind in neuerer Zeit seltener geworden, und als Übergangserscheinung stellen sich an ihrer Statt Rundtänze mit einzelnen mimischen Motiven ein. Damit wird auch der rein mimische Gehalt des Textes unsicher. Da er keine vollständige Entsprechung mehr im Tanz findet, wird er teilweise vergessen, und neutrale Texte verschiedenster Inhalte treten an seine Stelle.

Bei den Rund- und Paartänzen, die den begleitenden Gesang schon häufig entbehren, sind bei deren rein rhythmischem Charakter Tanzbeschreibungen schnell erschöpft und, wie wir gesehen haben, meist von gänzlicher Poesielosigkeit.[203]

Wo die kurzen Texte zu diesen Tänzen, denen an sich eine musikalische Begleitung vollauf Genüge tut, sich noch mit Tanz beschäftigen, da berühren sie nur noch den Tanz allgemein und gehen nicht auf seine Ausführung ein, sondern handeln von Namen, Art, Eigenschaften und den vielen Begleiterscheinungen des Tanzes.

So erzählen eine Menge Liedchen von der Freude und Notwendigkeit des Tanzes. Parallel zu dem Sprichwort „Wenn die Hoffnung nicht wär', lebt' ich nicht mehr" ist ein niederdeutscher Vers zum Polkatakt entstanden:

Wenn danzen nich wier,
So läwt ick nich mihr.

Dieser kann dann beliebig weiter auf bestimmte Tanzarten im geraden Takt umgebildet werden; z. B.:

Wenn rutschen nich wier,
So läwt ick nich mihr

bezieht sich auf den niederdeutschen Rutscher.

Eine Strophe zu einem längeren Kirchweihtanz aus Kärnten bekundet die naive Freude am Tanz:

Gib uns Gott a schöne Zeit,
damit der Tanz uns recht lang' g'freut.
Kaum, daß wir ang'fangen
ka End wir mehr verlangen.[204]

Unzählige Vierzeiler behandeln die Tanzlust der Jugend. Einige besonders lustige mögen noch zitiert werden:

Und wenn mich mei Schatzl
Z'n Tanzen d'rwischt,
Dô hüpft m'r mei Herz'l
Su huech wie der Tisch.

202 Vgl. vorliegende Arbeit S. 46/47.
203 Vgl. Kapitel III 1a) der vorliegenden Arbeit.
204 E. Cario, Zeitschrift „Der Volkstanz" 1927, S. 23 f.

Wenn ich ze Tanze giäh,
Tut mir ka Ba wiäh,
Wenn ich arbeten muß,
Hô ich 's Reißen im Fuß.

Schöi tanzen, klug tanzen,
Dös häut sei Sach',
Freili tanzt der Bär a,
— ober 's is halt d'rnach.[205]

Gutes Tanzen ist der Jugend oft wichtiger als Schönheit:

Schôtzel, deiner Schönheit halber
Därfste mir gôr net g'fallen,
Naer dein' schön'n Tanzen halber
Tuste m'r g'falln.

oder: Hübn is a Teich, drüben is a Teich,
wer net freit, werd net reich,
wer net schiä tanzen kâ,
die kriggt kan'n Mâ.[206]

Die meiste Aufmerksamkeit beim Tanz gilt den jungen Mädchen:

Unsre schöne, junge Mädchen
kann man auf dem Balle sehn,
wenn sie tanzen wie ein Rädchen,
sich mit ihrem Liebsten drehn.[207]

oder: Gester hot mei' Katz geheckt
lauter schiene Scheckela,
— wenn mei Madel tanzen tut,
kriggt se ruethe Bäckela.[208]

Und ganz ähnlich das folgende Liedchen aus einer deutschen Siedlung in der Sowjetunion:

Alle schönen Mäderchen
tanzen mit Kosacken,
wenn sie fertig mit Tanzen sind,
haben sie rote Backen.[209]

Ältere Frauen sind beim Tanz weniger erwünscht und müssen sich manchen Spott gefallen lassen:

Wenn alte Weiber tanzen,
— mei' Alte hinter nôch,
mit ihrem dicken Ranzen,
ach Gott, is dös a Plôg!

Ganz der Sitte angeglichen, daß die Mädchen von den Burschen

205 Dunger, a. a. O., S. 169—173.
206 Dunger, a. a. O., S. 172—174.
207 Auguste Bender, Oberschefflenzer Volkslieder, S. 219.
208 Dunger, a. a. O., S. 179.
209 V. Schirmunski, Deutsche Volksk. im außerdeutschen Osten, S. 65.

zum Tanz geführt und aufgefordert werden, wendet sich das Tanzliedchen auch hauptsächlich ermunternd an sie:

Jetzt nimm i mein Schatzerl
und führ sie zum Tanz,
Dirndl, ich lieb dich,
Die Freiheit ist ganz![210]

und: Mädel, wißte tanzen?
„Freilich, wos denn, wos denn!"[211]

oder: :,: Komm doch, :,: liebe Schöne,
:,: Komm doch, :,: tanz mit mir![212]

ferner: Hopsa Schwabenliesel,
dreh dich 'rum und tanz ein bissel!
Hopsa Schwabenliesel,
dreh dich 'rum und tanz![213]

oder: Hopsa Liesegretel
dreh dich 'rum, tanz nach der Fiedel!
Hopsa Liesegretel
lupf den Fuß und tanz![214]

Seltener wendet sich das Mädchen an den Burschen:

1 2 3 und 4
Junge, sei so schüchtern nicht,
komm und tanz mit mir![215]

Dem Einspruch der Mutter wird nur ungern gefolgt:

Ich tanze gern
mit jungen Herrn,
doch die Mutter spricht:
Gretel, tanze nicht![216]

Nächst Jugend, Gelenkigkeit und Schönheit gehört auch eine festliche, verschönernde Kleidung zum Tanzvergnügen:

Mädel, wasch dich, kämm dich, putz dich schön,
Denn wir wolln zum Tanze gehn! usw.[217]

---

210 Zoder, a. a. O. I, S. 24.
211 Dunger, a. a. O. S. 178.
212 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 163.
213/14 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 783.
215 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 135. — Auch vorliegende Arbeit S. 49.
216 Hier seien auch vergleichsweise einige Strophen des alten dithmarsischen Springeltanzes herangezogen:

„Ach Mömeken, min leve Moder,
mochte ick elder tom Aventdanze gahn,
dar ick höre de Pipen gan
und de leve Trummen schlan?"

„Ach neen, min Dochter, nichten dat,
du schallt, du schallt schlapen gan!"

(Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 722.)
217 Böhme, a. a. O. II, S. 162 f.

oder: Mädel, wißte Polka tanzen,
müssen deine Röckla schwanzen.
Schwanzen deine Röckla net,
kannste auch den Polka net.

Bei Festen legen auch die älteren Leute noch schöne Kleidung zum Tanz an:

:,: Wenn Kirmes is, :,:
da schlacht mei Vater 'nen Bock,
:,: Da tanzt meine Mutter :,:
mit ihrem bunten Rock.[218]

Alle Mädchen wollen möglichst schön und modisch zum Tanz gekleidet sein:

:,: Danz met mi, :,:
Eck heww 'ne witte Schötte fü.
:,: Met mi ouk, :,:
Eck heww ouk ein von Netteldauk.[219]

Auch die Burschen haben ein Auge dafür:

's Deandl hat a seides Fürta um,
Nâ, nâ, seides is net;
bei da Mitt meuß ma's nehma,
na tut ma's scho kenna,
ob's a seides is oder net.[220]

Schäden an der Kleidung werden beim Tanz mit Sicherheit entdeckt und belacht:

Hacke, Spitze, eins, zwei, drei,
Julen is der Rock entzwei![221]

Erst wenn der Schaden beseitigt ist, kann das Mädchen wieder zum Tanz geführt werden:

Mariannel, Mariannel,
Dei Röckel guckt für.
Zieh's nauf, zieh's nauf,
Nachher tanz ich mit dir.[222]

Aber auch der männliche Anzug findet beim Tanz Beachtung:

Mein Vater sein Kittel,
Sein besten Rock
Hat hinten auf'n Puckel
'n grotes Loch.[223]

Modische Neuerungen stellt der Tanz besonders heraus:

Warum hast du denn
dei dunkelblaue Frack net a,

218 Rud. Reichardt, Die deutschen Feste in Sitte und Brauch, S. 8.
219 Ztschr. f. rhein. u. westf. Volksk. X (1913), S. 97 f.
220 Böhme, a. a. O. I, S. 193.
221 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 148.
222 Dunger, a. a. O. S. 178. Daselbst in Nr. 973 ein paralleler Vers.
223 A. Haas, Rügensche Volksk., S. 25.

du hast ja so wunderschöne
Knöpfli dra.[224]

und: Polka, Polka tanz ich gern,
aber nur mit jungen Herrn.
Hab'n sie keine Handschuh an,
ich nicht Polka tanzen kann.[225]

Zu den wichtigsten Kleidungsstücken gehören beim Tanzen zweifellos die Schuhe. Von ihnen hören wir immer wieder im Tanzlied. Ein bekanntes Kinderliedchen beginnt:

Zeigt her eure Füßchen,
Zeigt her eure Schuh . . .

und ein anderes Tanzlied:

Tanz, Mädchen, tanz,
die Schuhe sind noch ganz,
laß dich's nicht gereue,
der Schuster macht dir neue![226]

Ein vogtländischer Runda erwähnt die prächtigen Tanzschuhe der Mädchen: Wenn aner an's g'sungen hot,
do g'hört a lustigs drauf;
die Madle die hamen Bänderschuh
und Silberschnalle drauf.[227]

Im Elsaß lautet ein altes Kindertanzlied:

Papier! Papier!
D' Maidli gehn in d' Schîr.
Han alli rothi Schläpplen[228] an
un tanze mit dem Gückelhahn.[229]

In einem lustigen niederdeutschen Tanzlied, das ein Tanzpaar beschreibt, heißt die zweite Strophe:

Er hätt Stäbel an,
und sie blenke Schuh . . .[230]

In einem anderen scherzhaften Tanzliede wird den Schuhen die Schuld am schlechten Tanzen zugeschoben. Man will sie „schmieren", um dem abzuhelfen:

Könnt se nich danzen,
so wöllt wi se lehren.
Wi wöllt se de Schoh
in Botta umkehren.[231]

224 Auguste Bender, a. a. O., S. 218.
225 Ebenda, S. 221.
226 Böhme, a. a. O. II, S. 191. — O. Schell, Deutsches Volkslied, S. 79.
227 Dunger, a. a. O., S. XXXII.
228 Schläpplen sind weitausgeschnittene Schuhe, die um 1830 Mode waren.
229 A. Kassel, Meßti und Kirwe im Elsaß, S. 150.
230 Erk-Böhme, a. a. O. II, Nr. 1050.
231 Ebenda, S. 723.

Wenn auch den Einzelheiten der Tanzbewegungen nicht mehr nachgegangen wird wie in den beschreibenden und mimischen Texten, so wird doch der spezielle Tanz, die bestimmte charakteristische Tanzart, des öfteren im Tanzliede erwähnt. Tänze, die wohl einmal der völligen Vergessenheit anheimfallen werden, sind so in ihren Namen festgehalten. Zu der obenerwähnten Strophe „Polka, Polka tanz ich gern" singt man die analogen Verse: „Kalamaika tanz ich gern"[232], „:,: Schottisch :,: tanz ich gern"[233] und „Esmeralda tanz ich gern".[234]

Ferner finden sich auch Tänze zu besonderen Gelegenheiten in den Liedern mit Namen genannt. So gibt es z. B. zum letzten Tanz auf der Hochzeit oder dem dörflichen Fest, der allgemein der „Kehraus" oder „Kehrut" heißt, ein besonders auf ihn bezügliches Tanzlied:

Der Kehraus, der Kehraus,
der Bock, der geht ins Kraut . . .[235]

Ein längerer pantomimischer Tanz aus Österreich, der „Schwabentanz", beginnt mit dem Lied:

Wir tanzen jetzt den Schwabentanz,
wir tanzen wie die Schwaben . . .[236]

Auch ein alter, in Nieder- und Westdeutschland üblicher Reigen am Johannisfest, der „Rosen"- oder „Rosenkronentanz" genannt, lebt noch in vielen niederdeutschen Tanz- und Spielliedern:

Kringelkranz,
Rosendanz,
Keetel up dem Füre . . .[237]

Vielfach finden sich in den Tanzliedern die Namen der Tänze hinter dialektisch volkstümlichen Wortverstümmlungen versteckt. In einem bei Zoder[238] genannten Liedchen wird „Minet" für „Menuett" gesagt. Ein weiteres Beispiel hierfür haben wir bereits in anderem Zusammenhang[239] erwähnt. Da heißt es „Dschottsch Winnewett" statt „Schottisch Menuett". Eine wohl durch den Versrhythmus hervorgerufene Änderung (Dehnung) des Tanznamens haben wir in der letzten Zeile folgender Tanzstrophe vor uns:

Wenn ich an den Polka denk',
wackeln alle Tisch und Bänk',
wackeln alle Fensterscheiben,
wu mog denn mei Schätzel bleiben?

232 Das war ein slawischer Tanz, der aus den Karpaten stammte und vorübergehend in Deutschland getanzt wurde. Vgl. Böhme a. a. O. I, S. 228.
233 Bayer. Wochenschrift „Heimat und Volkstum", 8. Jahrgang, S. 216.
234 In Hannover. Mitteilung von Herrn Prof. A. Kutscher.
235 Siehe auch A. Kassel, Meßti und Kirwe im Elsaß, S. 141.
236 Ztschr. des Deutschen und Österr. Alpenvereins, Jahrg. LV (1924), S. 141.
237 Firmenich, Germanische Völkerstimmen, I, S. 55.
238 A. a. O. II, S. 15.
239 Vorliegende Arbeit S. 29.

:,: Du kümmt se ja, :,:
Nu tanzen wir den Polika.[240]

Ansätze zu musikalischen und auch wortspielerischen Umbildungen von Tanznamen mag man in dem Liedchen sehen:

Schi, scha, schottisch muaß ma könna,
anderscht ist ja d'Mode nimma . . ‚[241]

und in der folgenden Kehrstrophe:

No een sotte, no en sotte, no en sotte Hopsawalzer,
no een sotte, no en sotte, no en sotte Tanz.[242]

Alle diese hier erwähnten Tanzlieder sind nur noch vereinzelten bestimmten, in den Bewegungen genau festgelegten Tänzen zugehörig. Viele von ihnen fallen zusammen auf eine Tanzart und unter einen Tanzrhythmus, und nur spezielle Tanzmelodien sind ihnen häufiger eigen.

b) Bewegungsmotive

Nun ist in vielen kleinen Tanzliedern, die keinen direkten Zusammenhang mit einem speziellen Tanz mehr besitzen, oft nicht einmal mehr auch nur andeutungsweise vom Tanz oder seinen Attributen die Rede, und ein besonderer Tanzgehalt dieser Verschen mag dadurch überhaupt angezweifelt werden. Doch lassen sich auch vielfach, abgesehen von einer Anzahl Lieder, die aus anderen Gattungen übernommen sind (beispielsweise aus Soldaten-, Kinder- oder Wiegenliedern) oder die sonst erst auf Umwegen und von einem anderen Gebrauch her zur Tanzbegleitung gekommen sind, in diesen scheinbar völlig neutralen Texten noch einzelne Motive aufzeigen, die vom Tanz herrühren mögen und mit ihm verwandt erscheinen.

Tanz ist durch Takt und Rhythmus geordnete Körperbewegung. Bewegung ist sein Grundelement, sein innerstes Wesen. Wie die eigens zum Tanz erdachte Musik mehr dazu befähigt ist, Bewegungen statt Empfindungen zu begleiten, so verhält es sich auch vielfach mit den zum Tanz gesungenen Versen. Rhythmische Bewegung ist das Hauptmerkmal der Tanzmelodien und körperliche Bewegung und Tätigkeit somit nicht selten ein Motiv seiner Liedtexte. Die lateinischen Worte

Cur stamus, quid non imus?,

die als Kehrvers eines Tanzliedes während der Ausbrüche von

240 Dunger, a. a. O., S. 179.
241 Bayer. Wochenschrift „Heimat und Volkstum", 8. Jahrgang, S. 216.
242 P. Walther, Schwäbische Volkskunde, S. 121. — Die gleiche Erscheinung begegnet uns schon bei den Zitierungen der volkstümlichen Tänze des Mittelalters. Neben dem „Hoppelrei" findet sich der „Hoppeldei" und „Hoppaldai" (Böhme, a. a. O., I, S. 35) und neben dem „Firlefanz" (Böhme I, S. 55) die Bezeichnungen „Firlefei" und „Tirlefei" (ebenda, S. 35).

Tanzwut im Anfang des 11. Jahrhunderts zu Kölbigk angestimmt wurden, sprachen ein inneres Gesetz des Tanzes aus. Sie sind Ausdruck der Schreitbewegung und weisen wieder auf den rhythmisch bewegten Charakter des Tanzes hin, der während des vorhergehenden Vortrags der erzählenden Strophe:

Equitabat Bovo
per silvam frondosam . . . usw.[243]

mehr in den Hintergrund gerückt war.

Selten sind die neueren deutschen Volkstänze von rein lyrischem Ausdruck, fast immer sind sie, indem sie Handlungen darstellen, mimisch bewegt. Analog hierzu bringen die Tanzlieder fast nie Gefühle und Empfindungen unmittelbar zum Ausdruck, sondern wo solche dem Liede zugrunde liegen, werden sie gern in eine Handlung gekleidet oder mit irgendeinem bewegten Vorgang in Verbindung gebracht.

Ein niederdeutsches Tanzliedchen, das ein Liebesmotiv zum Thema hat, setzt dieses zu einem entsprechenden Bewegungsmotiv in Beziehung:

:,: Gah von mi, :,:
ick mag di nich sei'n,
:,: kumm tau mi, :,:
ick bün so allein.[244]

Das Gefühl der Abneigung sowie das der Zuneigung werden durch zwei entgegengerichtete Bewegungen ausgedrückt, die sich im Tanz leicht andeuten lassen. Solche Ausdrucksweise steht der Bewegung des Tanzes sehr nahe.

Eine Umkehrung dieser Strophe findet sich im Text zum Kolberger Winktanz, der, wie der Name schon vermuten läßt, ein mimischer Tanz ist:

Komm her zu mir, ich liebe dich,
Geh weg von mir, ich mag dich nicht!
Ich kann dich nicht leiden, das muß ich gestehn,
Du bist mir viel zu stolz.

oder: Drum muß ich zu einer andern gehn.[245]

Ganz ähnlich ist der Text eines oberhessischen Tanzliedchens:

Ach, geh doch, geh doch, geh doch von mir!
ach, komm doch, komm doch, komm doch zu mir!
Und ich liebe dich — und ich küsse dich,
und wenn du fein Geld hast, so heirat' ich dich,
Und so heirat' ich dich![246]

243 Edw. Schröder, Die Tänzer von Kölbigk (Ein Mirakel des 11. Jahrhunderts).
244 „Niedersachsen", a. a. O., S. 435.
245 „Schüddel de Büx", 8 Volkstänze v. W. Schultz, S. 4 f.
246 Leopold Geller, Ursprung, Entwicklung und Wesen des deutschen Volksgesangs bis zur Blüte des Volkslieds. (Musikbeilage Nr. 21.)

Doch ist im letzten Beispiel die enge beabsichtigte Beziehung zwischen dem Liebesmotiv und den Bewegungen, wie sie die vorhergehenden Strophen zeigten, durch die Trennung der entsprechenden Zeilen ziemlich verloren, und es bleibt nur ein sprunghaftes Nebeneinander zweier verschiedener Gegenstände: eine Teilung zwischen mimisch tanzmäßigem und lyrischem oder erzählendem Text, wie wir ihn ähnlich schon öfter erwähnten.

Auch folgendes zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Norddeutschland sehr bekannte scherzhafte Tanzliedchen gehört hierher:

Siehste wol, da kimmt er,
lange Schritte nimmt er,
siehste wol, da kimmt er schon,
der geliebte Schwiegersohn.

Es gibt dem hübschen Rheinländer, zu dem es gesungen wird, eine besonders lustige Unterstreichung.

Abgesehen davon, daß das Volkslied als solches ebenso wie die Sprache des Volkes dazu neigt, Empfindungen durch Bilder zu veranschaulichen, läßt sich diese Beobachtung in besonderem Maße für das Tanzlied heranziehen.

Ein wendisches Tanzliedchen, das die Untreue eines Liebhabers oder jungen Ehemannes zum Thema hat, legt diese in seiner ersten Zeile als Bewegungsmotiv aus:

Was läufst du nur immer zur andern da drüben,
kümmerst dich nicht um die Deine?
Hast doch zu Hause die Hübsche, die Feine!
Wie kannst du sie so betrüben![247]

Ähnlich wird in einem Schweizer Tanzliedchen ein Bewegungsmotiv einem Liebesmotiv in symbolischem Vergleich gegenübergestellt:

Das Gäßle, das i gange bin,
das Gäßle gan i no:
Das Schätzle wo-n-i g'liebet ha,
Das Schätzle lieb i no.[248]

Und eine Parallele hierzu, wenn auch wieder in weniger verknüpfter, bezugreicher Komposition, bildet folgende Tanzstrophe aus Niedersachsen:

Hier geiht de Weg na'n Kiewitt,
dor geiht de Weg na'n Kuckuck hen.
Düsse lüttje Deern, dei liew ick,
Dei lüttje Deern, dei will ick hebb'n.[249]

Auch das innige, von tiefer Heimatliebe durchdrungene Liedchen, das in seinem ernsten Ausdruck so wenig als neueres Tanz-

247 E. Cario, Der Volkstanz, Jahrg. V, 1930, S. 70.
248 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 768.
249 „Niedersachsen", a. a. O., S. 436.

lied erscheinen mag, kommt durch die verbale, symbolisch zu deutende Einkleidung seines rein lyrischen Gehalts der Tanzbewegung näher:

Wenn i von Linz weggeh,
Hat's an Reif und an Schnee.
Wenn i wieder hoamzuahgeh,
Wächst da grean Klee.[250]

Abgesehen von alten Balladen und Volksliedanfängen, wie „Es ritt . . .", „Es fuhr . . .", „Es ging . . ." usw., die von dorther auch in den Tanzliedern Eingang gefunden haben,[251] (z. B. „Es fuhr ein Bauer ins Holz"), sind in den neueren Liedern zum Tanz Verben der Fortbewegung sehr häufig. Ebenfalls wiederholt als Strophenanfänge, jedoch weniger übernommen und episch anmutend, auch meist in die Zeitform des Präsens gesetzt, scheinen sie immer auf den Augenblick bezüglich und dadurch mit der Tanzbewegung wenn auch nur indirekt zusammenzugehen.

Zum Beispiel:

Geh' ich hin über d' Alm,
Geh' ich her über d' Schneid . . .[252]

oder: Bin auf und abganga im Östreicher Land . . .[253]

oder: Bin aus und ein gange im ganzen Tirol . . .[254]

und: Gang mer nit über mis Mätteli
gang mer nit geng dur mis Gras . . .

oder: Fahr mer net über mei Äckerle,
fahr mer net über mei Wies . . .[255]

Ebenso die pommerschen Liedchen:

Komm, wir woll'n nach Saatzig gehn . . .[256]

und: Komm', Karlineken, komm', Karlineken, komm!
Wir woll'n nach Pankow gehn,
Da ist es wunderschön!

Und noch eine ganze Tanzstrophe:

Liebes Gretchen, wackres Mädchen,
wo geht der Weg nach Halle?
:,: Immer den Fußsteig lang :,:
:,: bei der Mühle weg, weg, weg, wegweg, :,:
:,: geht der Weg nach Halle. :,:[257]

Der schon einmal angeführte Text zum „Siebenschritt"[258] mag in

250 Ztschr. „Heimatgaue", Jahrg. IX, 1, S. 35.
251 Vgl. S. 70 den Eingang des Tanzliedes von Kölbigk: „Equitabat Bovo . . ."
252 Erk-Böhme, a. a. O. II, Nr. 1037.
253 Ebenda, S. 784.
254 Ebenda, S. 785.
255 Ebenda, S. 765.
256 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 148.
257 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 761.
258 Vgl. vorliegende Arbeit S. 49.

diesem Zusammenhang in bezug auf seinen zweiten Vers ebenfalls erwähnt werden:

1 2 3 4 5 6 7
Schenes Madel, wo gehst hin?
oder: (Schieben wir den Schubkarren hin.)
Wo denn hin? Nach Berlin,
wo die schönen Mädchen sind.

Die Wendung „Schieben wir den Schubkarren hin" ist möglicherweise aus einem aus der gleichen Zeit stammenden Tanzspiellied, dem „Wagenschieben", entnommen, das folgendermaßen beginnt: „Schieben wir den Wagen", und hier im Spiel sicher mimisch nachgeahmt wurde.[259]

Noch ein Beweis für die ursprünglich mimische Auslegung dieser Tanzlieder und ihre wahrscheinliche Herkunft vom Tanz mag auch folgende sehr ähnliche Textstrophe zum schlesischen und böhmischen „Schnappsack" sein:

Will denn mein Rowaradl (Schubkarren)
gar nimma gehn?
Laß ein bissel stehn,
's wird schon wieder gehn.[260]

Sie wird im dazugehörigen Tanzteil durch Gruppierung, Haltung der Tanzenden und betonte Schwerfälligkeit ihrer Schritte verdeutlicht.

Aus einem wahrscheinlichen Gefühl für harmonischen Zusammenklang werden so vielleicht unbewußt Themenwahl und Sprache der Lieder der Tanzbewegung angeglichen oder gerade Verse vorliegender Art zur Tanzbegleitung ausgewählt. Nicht nur eine rhythmisch bewegte Behandlung der Melodie ist der Tanzbewegung angemessen, sondern in den häufigsten Fällen scheint auch eine im Inhaltlichen bewegte, durch verschiedene Aktionen ausgezeichnete Textgestaltung durch sie hervorgerufen zu werden.

Den lebhaften Bewegungen eines in Nordböhmen und Schlesien heimischen Paarkreistanzes, der jedoch schon nicht mehr das Bild einer sinnvollen nachahmenden Handlung übermittelt, ist ein Lied unterlegt, das die schnell aufeinander folgenden Tanzbewegungen in seinem Text reproduziert und durch vier verschiedene Bewegungsphasen wiedergibt:

Ei, der Hans mit dem ledernen Schnappsack-sack-sack
hat ihn zugebunden, hat ihn weggeschmissen,
hat ihn wiederg'funden, hat ihn uffgerissen.
Ei, der Hans mit dem ledernen Schnappsack.[261]

259 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 755.
260 E. Cario, Ztschr. „Der Volkstanz", Jahrg. III, 4, S. 32.
261 Ebenda.

Eine ähnlich plötzliche und völlig unmotivierte Folge mehrerer Tätigkeiten bestimmt den Inhalt folgender pommerschen Tanzstrophe, die um 1880 zu einem „Kissentanz" oder „Amorspiel" gesungen wurde:

Hal er mie das Pierd her,
Scheit hei mie den Hahn dot,
Dau hei mie dei Diern her,
Hört hei dat?[262]

Nur der vorletzte Vers der Strophe wird im Tanz ausgeführt; die beiden ersten hingegen werden wohl älteren Ursprungs sein, denn Pferd und Hahn, die zu dem neueren Tanz in keinerlei Beziehung mehr stehen, sind mythische Tiere, die in alten Tänzen und Liedern des öfteren erwähnt wurden. Man vergleiche z. B. den noch im vorigen Jahrhundert in Deutschland verschiedentlich zur Kirchweih vorgeführten Hahnentanz, bei dem ein Hahn eingefangen und geschlachtet (ursprünglich geopfert) wurde.[263]

Ein steirisches Staudnliedl oder Schnadahüpfl heißt:

Wann's du mi willst schimpfen,
Mueßt früher aufstehn,
Mueßt an roth'n Hahn opfern
Und wallfahrt'n gehn.

So lassen sich Bewegungsmotive innerhalb der neueren, kürzeren Tanzstrophen entweder als Reste oder Erbgut älterer, mimischer Tanzliedtexte betrachten, oder sie können auch als Brücken angesehen werden, die das sonst inhaltlich nicht mehr auf den Tanz bezügliche Lied noch zur Tanzbewegung schlägt.

c) Dialoge

Die häufigen dialogischen Formen volkstümlicher Tanzlieder sind sehr alten Ursprungs und gehen schon auf die ersten Formen der Gemeinschaftstänze zurück.

Dialogische Ausdrucksweise in den Tanzliedern entspricht häufig dem dramatisch darstellerischen Charakter der Tänze. Die Teilung der Tanzenden in Gruppen- und Einzeltänzer, die uralte Gegenüberstellung von Vorsänger und Chor im Reigentanz machen den vorwiegend dialogischen Stil innerhalb der Tanzlieddichtung erklärlich. Selbst dort, wo das Lied noch epischen Charakter besitzt und sich die Tanzausführung in der Hauptsache auf gemeinsame lyrisch-mimische Ausdrucksgebärden beläuft — wie im wesentlichen beim färöerischen Tanz zum Siegfriedlied —, findet sich schon eine Gliederung in Vortänzer und Reihe bzw. Vor-

262 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 741.
263 Aug. Kassel, Meßti und Kirwe im Elsaß, S. 150 f. — Siehe auch über Hahnentanz: F. M. Böhme, a. a. O. I, S. 171 f. — Auch vorliegende Arbeit, S. 67.

sänger und Chor. Diese Einteilung der Tänzer, die hier nur auf Führung und Leitung des Tanzes sowie des Gesanges beruhte, entwickelt sich später zur dramatischen Gegenüberstellung mehrerer Personen.

Ein außerordentlich langes strophisches Tanzlied solcher Art wird uns in einem „fliegenden Blatt" von 1633 aus Schwaben übermittelt. Sein Inhalt, der eine fröhliche Liebschaft, Werbung und Hochzeitsfeier auf dem Dorfe schildert, seine naiv-humoristische Gestaltung und mundartliche Sprache kennzeichnen es als volkstümliches Lied. Seine Form ist größtenteils dialogisch.[264]

Auch die alten dithmarsischen Tanzlieder, auf die in dieser Arbeit schon öfter hingewiesen worden ist, waren vielfach durch dialogische Sprachform ausgezeichnet. Z. B. sei das Lied von den „ideln unmoglichen Dingen"[265] bemerkt, das seine Entsprechung in den vielen bekannten Lügenliedern gefunden hat.

Nicht zu vergessen sei ferner in diesem Zusammenhang wieder das niederdeutsche Schäfertanzlied[266], das noch heute auf pommerschen Hochzeiten als Tanzbegleitung dient.

Außer diesen noch erhaltenen Formen älterer, meist nordischer Reigentänze, die außerdem noch in einer großen Menge Kindertanzlieder lebendig geblieben sind, gibt es einige alte, in bestimmten Bräuchen wurzelnde Tänze, die den dialogischen Stil ihrer Lieder ganz besonders durch die Tanzform begründen und erklären.

So schuf eine alte Sitte Hochzeitslieder und -tänze, in denen die Braut in feierlicher, oft rührseliger Art von den Eltern und Gespielen Abschied nahm. Ein alter Schweizer Gesang, zu einem Hochzeitsvortanz bestimmt, läßt in abwechselnder direkter Rede zuerst die Braut Abschied nehmen, sodann den Bräutigam die Braut in seiner Familie willkommen heißen und zum Schluß die Hochzeitsgäste die Festfreude besingen:

Die Braut: Bin alben (einst) e werthi Tochter gsy
(gewesen),
Bin us em Hus, cha nümme dry (zurück),
Cha nümme dry mys Lebe lang.
D'r Aetti (Vater), d's Müeti, Brueder und
Schwöster und wen i ha,
Die mueß i jitzen all verlah . . .

Bräutigam: Bisch freili e werthi Tochter gsy,
Mueßt ebe so-ne werthe Fru sy,
E werthe Fru dys Lebe lang.
D'r Aetti, d's Müeti, Brueder und
Schwöster und wen i ha . . .

264 Frommanns Zeitschrift IV, 86—96.
265 Neocorus a. a. O., S. 180.
266 Bl. f. pomm. Volksk. VI, S. 45. (Vorliegende Arbeit, S. 56/57.)

Gäste: Juchheie, ihr Burs und Meitscheni,
Hüt soll e Tag der Freude sy,
Der Freude sy mit Spiel und Klang!
D'Menne, d'Wybr, Jungi un Alti un jederma
Soll lustig sy und Freud dra ha . . . [267]

Einen ähnlichen Anlaß bot der in Deutschland früher geübte Brauch des „Mailehens" oder der „Mädchenversteigerung", bei dem von jedem Burschen ein Mädchen des Dorfes für die Dauer eines Sommers zur Maibraut erworben wurde. Dieser fröhliche Brauch ging selbstverständlich unter festlichem Aufwand bei Tanz und Gesang vonstatten, und ein eigens dazu bestimmter Tanz führte unter Leitung eines dialogischen Frage-und-Antwort-Gesanges die Brautwahl aus.[268]

Von der altgermanischen Sitte, die Braut zu erkaufen, herrührend, besitzen wir die Übersetzung eines isländischen Tanzliedes, das in einem darauf bezüglichen Dialog zwischen den Burschen und Mädchen diesen alten Rechtsbrauch zum Thema eines mimischen Spieles erhebt. Das Lied beginnt:

„Was will Hof, und was will Alf?"
„Stein bieten Hof, Stein bieten Alf."
„Was bieten alle Bursche Hofs?"
„Stein bieten alle Bursche Hofs."

Nach der darauf folgenden höhnischen Abweisung durch die Mädchen bieten die Burschen Kupfer und schließlich Gold, worauf sie willkommen geheißen werden.[269]

Neuere Gruppentanzlieder vereinigen oft beide Stilelemente: den Dialog neben der epischen erzählenden Ausdrucksweise. Das Tanzlied vom „Kappelmönch"[270] ist ein Beispiel dafür. Sehr ähnlich in Stil und Inhalt ist folgendes Tanzliedchen aus dem Elsaß:

„Tanz, Liebchen, tanz!
Ich kauf dir eine Kapp!"
Da sprach das lose Liebchen:
„E Kapp is mir zu knapp!"
:,: Vor unsern Pfarrer tanz ich nit,
Denn solches ist die Regel nit. :,:
„Tanz, Liebchen, tanz!
Ich kauf dir einen Rock." usw.[271]

Aber nicht weniger als durch die Gruppentänze scheinen die Lieder auch durch die Paartänze auf eine dialogische Sprachform hingewiesen zu werden.

267 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 671 f.
268 Ebenda, S. 733.
269 Ebenda, S. 659.
270 Ebenda, S. 745. Siehe auch vorliegende Arbeit, S. 37.
271 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 641.

Aus der allgemeinen Sitte des Paartanzes, nach der der Bursche sich ein Mädchen wählt und es zum Tanz führt, läßt sich einmal die Entstehung dialogischer Tanzliedchen erklären. Hier eines, das die Aufforderung zum Tanz in realistischem Dialog vorträgt:

„Mädel, wißte tanzen?"
„Freili, wos denn, wos denn?" usw.[272]

In den ersten deutschen Paartänzen, in denen — wie in allen alten Volkstanzformen — die mimische Darstellung stark betont war, wurde ein dialogisch dramatisches Gegenspiel beider Tanzpartner in den Vordergrund gerückt.

Die Urform des deutschen Schleifers, eines der ersten Paartänze nach Gräter[273], soll die Pantomime einer Liebeswerbung zum Vorwurf gehabt haben, ähnlich wie der heute nur noch in Resten bekannte Allgäuer Fischinger-Tanz, dem eine längere Liebesgeschichte zugrunde liegt. Einzelne Liedfragmente, die wahrscheinlich auf diesen Tanz zurückgehen, weisen in einigen in direkte Rede gesetzten Versen noch auf ursprünglich dialogische Formen hin.[274]

In den neueren Formen der Paartänze, beispielsweise dem Nachfolger des Schleifers, dem Walzer, bei dem die mimischen Elemente sowie das unmittelbar begleitende Tanzlied fast verschwunden sind, lassen die Tanzhaltung und das Zueinandergewandte und Miteinander-Schritthalten des Tanzpaares noch immer die Beziehung zu den dialogischen Texten finden. Wenn man will, mag man in vielen der Paartänze den tänzerisch-mimischen Ausdruck eines freundlichen Gespräches zwischen den Tanzpartnern erblicken. Zumindest legt der neuere Paartanz die Begleitung durch ein dialogisches Liedchen zwischen einem jungen Mann und einem jungen Mädchen nahe, und so läßt sich auch noch in diesen Tänzen die Urheberschaft dieser Tanzliedform erkennen.

Unterstützt wird die poetische Form noch durch den Inhalt, der auch noch zur besseren Einheit zwischen ihr und dem Tanzstil beiträgt. Kein Thema ist der Haltung und dem Ausdruck des Paartanzes genehmer als das der Liebe. Bis auf geringe Ausnahmen ist sie es, die glückliche oder unglückliche, die schon vergangene, gegenwärtige oder erst erhoffte Liebe, die in allen Tanzliedialogen zur Debatte steht. So etwa in der Weise:

Er: Ei, Nelken und Rosmarin,
Schätzchen, jetzt scheid' ich von dir!

Sie: Scheidest du oder nicht,
Schätzchen, ich lass' dich nicht.

272 Dunger, a. a. O., S. 178.
273 „Bragur", 3 Bd. (Lpz. 1794), S. 225 f.
274 Vgl. auch vorliegende Arbeit, S. 58 f.

Hab dich geliebt und lieb dich noch,
Kein andrer ist mir lieber als du.[275]

Ein Beispiel für abgewiesene Liebesbeteuerungen zeigt das badische Liedchen:

:,: „Friederike :,:, geh mit mir ins Gras!"
:,: „Karl nee :,:, es isch mir zu naß!" usw.[276]

Und ein dialogischer Text zu einem pommerschen Kreistanz in paarweiser Anordnung, dessen Erfindung wohl aus der Unterhaltung zwischen Bursch und Mädchen gegen Ende eines Tanzvergnügens entspringt, wenn die Frage und eventuelle Schwierigkeit des Heimgehens erörtert wird:

Sie: Schlecht geiht de Weg :,: na'n Deip :,: (dreimal)
:,: Schlecht geiht de Weg na'n Deip. :,:
Er: Findst du'n nicht, :,: dan bring ich dich, :,:
Findst du'n nicht, dann bring ich dich,
bring ich dich nach Haus.[277]

Ein Lied aus der südlichen Lüneburger Heide, zum Walzer zu singen, setzt den Inhalt seines Dialoges außerhalb einer Tanzhandlung und stellt die beiden beteiligten Personen in Frage. Trotzdem bleibt durch das Thema, das wieder eine Liebesbeziehung einschließt, das Lied dem Tanz nahe:

„Lüttje Burndeern von'n Derp'n,
Wo büst du sau glatt (schmuck)?
Will du hen na'r Kerk'n,
Oder willst du na'r Stadt?"
„Ick will nich na'r Kerk'n,
Ick will nich na'r Stadt,
Ick will na min Broegam,
Dorüm bin ick sau glatt."[278]

In Pommern gibt es einen Tanz, in dem sich zwei junge Mädchen in der Hocke gegenübersetzen und einen Dialog singen.[279] Ein älterer märkischer Paartanz besitzt ebenfalls einen von zwei Mädchen geführten dialogischen Begleitgesang, der möglicherweise von einem ähnlichen Tanz herrührt oder in Erinnerung an einen solchen entstanden ist:

A. „Willst du meinen Wilhelm haben,
mußt du rote Bänder tragen."

275 Die 2. Strophe zu einer vermutlich süddeutschen Tanzweise, die in Schlesien eingebürgert ist. (Erk-Böhme a. a. O. II, S. 420 und 421.)
276 Siehe vorliegende Arbeit, S. 84.
277 „Schüddel de Büx", a. a. O., S. 18.
278 „Niedersachsen", a. a. O., S. 435.
279 Siehe vorliegende Arbeit, S. 39.

B. „Rote Bänder trag ich nicht."

A. „Kriegst auch meinen Wilhelm nicht."[280]

Auf dörflichen Festen und Tanzböden ist es vielfach Sitte, zwischen den Tänzen oder auch zu ihrer Einleitung lustige, meist improvisierte Lieder anzustimmen, die u. a. dazu dienen, Abwechslung und den Tänzern sowie der Musik kurze Rast zu bieten. Solche erfundenen Texte werden immer auf die beliebten Tanzmelodien und bekannten Tanzrhythmen gesungen und sind daher direkten Tanzliedern gleichzusetzen.[281] Im süddeutschen Alpenland bestehen diese Liedchen immer aus einem Wechselgesang, der entweder zwischen den Burschen als Wettstreit ihrer Kunstfertigkeit und Gewandtheit oder zwischen Bursch und Mädchen als eine scherzhaft-zärtliche, oft auch recht derbe Neckerei angestimmt wurde.[282] Ihre Form, die sich aus dem Stegreifcharakter der mundartlich-naturalistischen Redeweise und den häufig lokalen Augenblickssituationen ergibt, ist dialogisch in direkte Rede gefaßt.

Ein solcher Trutzgesang, den zwei Burschen während einer Tanzpause gegeneinander richten, ist z. B. folgender:

B. 's Mensch muß si von Büeblan a g'wöhn,
Wie mer dö kloan Kaiblan tut speen.
(Wie man die kleinen Kälber entwöhnt.)

B. Sollt dir guete Worte geben, i han kan's bey mir,
Han's z'Haus in der Trug'n, 's derschimmelt mir schier . . . usw.[283]

Von dieser Art älplerischer Tanzgesänge berührt, mag sich folgender Text in Dialogform zu einem elsässischen Dreher gebildet haben:

A. Du Hundsfott, du Spitzbue
Un du Spatzenfange,
Du bisch geschter z'Nacht
Zue mi'm Schätzele gange.

B. I bin nit binem g'sässe,
I bin numme g'stand'n;
I ha där's nit g'frässe,
'S isch noch vor der Hand.[284]

Auch der Inhalt und die Heftigkeit des Ausdrucks erinnern sehr an jene Trutz- und Streitlieder.

Ebenfalls finden sich hin und wieder Zwiegespräche zwischen Mutter und Tochter im Tanzlied, vielleicht in Erinnerung an alte

280 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 755.
281 Vgl. Rotter, a. a. O., S. 13 f.
282 Siehe vorliegende Arbeit, S. 34 f.
283 Die Knaffl-Handschrift, a. a. O., S. 154.
284 Erk-Böhme, II, S. 436.

Tanzgesänge entstanden[285], in denen sie recht häufig waren, vielleicht aber auch einfach dem täglichen Leben abgelauscht, so wie es uns in folgendem Beispiel scheinen will:

Moder, de Bri, de brennt an!
Is dor kein Botter in de Pann?
Röhr den Bri um und um,
Datt de Botter baben kummt,
Moder, de Bri, de brennt an!

(Erste Strophe zum Stapelholmer Brauttanz.)[286]

3. Ihre Beziehungen zur Musik

a) Thematische Behandlung der Musik

Die Beziehungen der Tanzliedtexte zur Musik sind sehr eng. Neuere Tanzliedtexte, soweit sie noch unmittelbar zum Tanz erklingen, werden zur Instrumentalmusik gesungen. Die Musik tritt innerhalb der Erhaltung und Verbreitung der Tanzlieder, die früher nur auf mündlicher Überlieferung beruhte, als wichtiger Faktor auf. Dazu kommt noch, daß die Tanzmusik auch zu Neubildungen von Tanzliedtexten beiträgt, indem sie die Phantasie anregt, zu beliebten Tanzmelodien, zu denen keine Texte bekannt sind, pasende Worte hinzuzuerfinden.

So erzählt Haas[287]: „Sehr häufig nämlich geschieht es, daß der Volksmund zu den Tänzen, die die fortschreitende Kultur auf das platte Land verpflanzt, neue Lieder und neue Weisen hinzuerfindet, nur um der alten liebgewordenen Gewohnheit, den Tanz durch Spiel und Gesang zu begleiten, Genüge zu tun. Herr Kapellmeister Hübner aus Fiddichow versicherte mir, daß, wo einmal eine neue, beifällig aufgenommene Tanzmelodie gespielt werde, dort in kurzer Zeit auch ein neues Tanzlied dazuerfunden werde."

Die Rolle, die die Tanzmusik nun aber in der Tanzdichtung selbst spielt, ist keine überragende. Jedenfalls tritt sie hinter vielen anderen Themen, hauptsächlich denen der Liebe, ziemlich weit zurück.

In älteren Tanzliedern ist häufig vom Spielmann die Rede, während neuere Lieder von den Musikanten und auch vom Leiermann sprechen. Im Gegensatz zu den Tänzern, die man recht gern verspottet, kommt man den Spielleuten freundlich und höflich entgegen. Denn von ihnen hängt zur Hauptsache das Gelingen des Tanzvergnügens ab.

285 Siehe vorliegende Arbeit, S. 65, Anm. 216, und weitere Beispiele: Müllenhoff, a. a. O., Nr. 636 und 637.
286 W. Schultz: Schüddel de Büx, S. 12.
287 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 114.

Guden Abend, Spelmann!
Wie geht es euch denn . . ,[288]

beginnt ein niederdeutsches Tanzlied; und im schwäbischen Tanzlied erwartet man den Spielmann schon am frühen Morgen voller Ungeduld:

Guten Morgen, Spielmann!
Wo bleibst du so lang?[289]

Denn stellt man sich gut Freund mit den Musikanten, so darf man sich seine Lieblingstänze bestellen:

Spielleut', macht's den au,
döis is a guater,
den hat mei Voter tanzt
mit meiner Muatter![290]

Doch mehr als gute Worte hilft meist die blanke Münze, die dörflichen Musiker anzuspornen:

Musikanten, macht's au'
meiner Lena zum G'fall'n,
tiat's d'Noten nöt spòr'n,
i will's jò gearn zòhl'n.[291]

Hat man sich keine Musik leisten können oder ist man von ihr im Stich gelassen worden, dann war das Vergnügen nur halb, und man vermag sich nur mit Humor zu trösten:

Schöne Viglbog'n, schöne Baßgeig'n,
auf der Wand ist guat Köglscheib'n,
Musikanten höb'm mir's kaane k'habt,
hob'm mir's mit die Spinnradlan aufg'macht.[292]

Die Tanzlust, an der die Tanzmusik mit einen Hauptanteil hat, drückt jenes Schnadahüpfl aus dem Sarntal deutlich aus:

Die erst'n drei Tanzlan,
die andarn dazua,
so lang i a Zithar hear,
gib i kaa Ruah.[293]

Und folgende pommersche Tanzliedstrophe bezeugt das gleiche:

Uns Vattebrauresöen
sitt up'n Rockebäen,
rôkt 'n langn Pîp.
Pîp holl still, ick danz mi dôd![294]

Die letzte Zeile dieser Strophe, die inhaltlich nicht dazugehört,

288 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 749.
289 Ebenda.
290 Echte Tiroler Lieder von Fr. Fr. Kohl, S. 363.
291 Ebenda, S. 242.
292 Ebenda, S. 363.
293 Echte Tiroler Lieder, a. a. O., Nr. 242.
294 Christian Gidow, De Hochtid, S. 117.

sondern einem Anhängsel gleichsieht (durch das Wort „Pip" angeregt), soll nach Aufzeichnungen aus Pommern[295] auf einem Ausruf der meist völlig erhitzten und erschöpften Tänzer am Schluß dieses sehr beliebten Tanzes beruhen: „Piper holt stille, ick danze mi dod!" Auch in einem anderen Liedchen ist dieser Ausruf noch erkenntlich, obgleich er hier schon innerhalb einer festen Strophenform einem bestimmten Metrum angeglichen ist:

Hans, fidel nich mihr,
ick tanz mi süß dôd!
Scheifhaken, man tau,
dat het noch kein Nôd.[296]

Daß das Tanzvergnügen die jungen Dorfburschen aber auch bald zum Leichtsinn verführen kann, bestätigt folgende scherzhafte Strophe:

Spielleut, macht's auf,
und mir weamer enk schon zaln,
wann's Geld niemer klöckt,
schneid ma die Hosenknöpf wöck.[297]

und:

Spielleut, seid's geduldig,
bin wol mehr Leuten schuldig,
wernt wol mehr Leut nix hab'n,
wann se mi wernt begrab'n.[298]

Wohl ist der Musikant gerngesehen im Dorf, aber er gilt den Bauern doch nicht als ihresgleichen, und die alte Anschauung, die in einem Musiker einen halben Zigeuner, Tagedieb und Bruder Liederlich sah, lebt vor allem auf dem Lande vielfach wohl noch bis auf den heutigen Tag. Ein darauf bezügliches vogtländisches Tanzliedel lautet:

I bî a klass Börschel,
i arbeit nit gêrn,
i tu mi viel lieber
mit d'r Geigel 'rumschern.[299]

Aus dem alten allgemein bekannten Tanzlied vom „lieben Augustin", das sich auf die historische Gestalt eines fahrenden Spielmanns und Bänkelsängers beziehen soll, der nach Zeitungsberichten 1678 in Wien gestorben ist, mag man das unsichere und wechselnde, im ganzen wohl recht armselige Los der Tanzmusiker jener Zeiten herauslesen:

Ach, du lieber Augustin,
Alles ist hin.

295 Bl. f. pomm. Volksk. V, S. 114.
296 Ebenda, S. 147.
297 Deutsche Volkslieder aus Kärnten, S. 185.
298 Ebenda.
299 Dunger, a. a. O., S. 223.

Geld ist weg, Beutel ist weg,
August liegt auch im Dreck,
Ach, du lieber Augustin,
Alles ist hin!

und in anderer Fassung:

O du lieber Augustin,
's Geld ist weg, Madel hin,
O du lieber Augustin,
Alles ist hin![300]

Wenn die Musikinstrumente in den Tanzliedern zitiert werden, so erscheinen ihre Namen meist dialektisch oder auch in lustiger, lautmalender Art umgebildet, wie in den weitverbreiteten Liedern vom Spielmann. In Niederdeutschland heißt es:

Guden Abend, Spelmann!
Wie geht es euch dann
mit den kleinen Vilölken (Violinchen),
mit den groten Bombam (Baßgeige)?[301]

In Münster sagt man im gleichen Liedchen für dieselben Instrumente:

Mit de kleine Vijola,
Met den grauten Bumbam?[302]

während in einem ähnlichen schwäbischen Tanzlied für Geige „Killekeia", „Gigelgaie" oder „Gillgeie" und für Trommel „Kumkum" gesungen wird.[303]

Auch auf das hier (S. 81 Mitte) angeführte Liedchen, in dem „Viglbogen" für Fiedelbogen gesagt ist, mag hiermit noch hingewiesen sein.

b) Textabhängigkeit von der Melodie

Wie die altdeutsche Lyrik, in der „der Dichter zugleich Tonsetzer und Sänger seiner Gedichte"[304] war und so Text und Melodie auf das innigste verbunden waren, so daß Sprachton und musikalische Betonung auf selbständige, organische Art zusammenstimmten, so kennt auch das Volkslied noch eine solche gegebene Einheit zwischen Text und Melodie; nur lassen seine neueren Erscheinungsformen schon öfter einen gewissen Rangunterschied zwischen beiden durchblicken.

Der normale Fall beim Volkslied zeigt, daß der Text auf eine Weise gedichtet wird, also sekundär auftritt. Hieraus folgt, daß die sprachliche Erfindung der musikalischen nachgeht, sich ihren

300 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 750.
301 Erk-Böhme II, S. 750; ebenda auch noch die Wortbildungen „Viülche" und „Rumbum".
302 Firmenich, Germaniens Völkerstimmen, S. 296.
303 Erk-Böhme II, S. 749 f.
304 A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, II, S. 163.

Motiven, Perioden, Taktzusammenschlüssen und Betonungen anpaßt und ihre melodischen Wiederholungen nachahmt. So findet man in vielen Volks- sowie Tanzliedstrophen regelmäßig auftretende Wort- oder Zeilenwiederholungen, die im textlichen Zusammenhang keinen Bestand haben, sondern lediglich die Wiederholung einer bestimmten Tonfolge mitmachen.

In dem Lied vom Besenbinder, das hier als Tanzlied schon öfter genannt wurde, bestehen in der ersten Strophenhälfte solche auf ein wiederholtes melodisches Motiv gegründeten Wortwiederholungen, die Rotter[305] treffend „Echowiederholungen" nennt:

Ich hab' meinen Weizen am :,: Berg gesät :,:
Hat mir'n der böhmische :,: Wind verweht. :,:[306]

Die vielen textlich überflüssigen Wiederholungen in einem badischen Tanzliedchen kommen allein durch die für die entsprechenden Textzeilen zu weite melodische Form zustande:

Friederike, Friederike! Geh mit mir ins Gras!
Karl, ne, Karl, ne! Es isch mir zu naß.
Hab' ich dir's, hab' ich dir's, hab' ich dir's net neulich g'sagt,
Daß es die, daß es die, daß es die Liebe macht?[307]

Andere Wiederholungen einzelner Worte könnte man als „Kehrworte" bezeichnen, da sie in jeder Strophe an gleicher Stelle vorkommen. Am Ende der zweiten Zeile der Strophe des Bergmannsliedes[308], das Änne Gausebeck[309] als den Begleitgesang des saarländischen Bergmannstanzes bezeichnet, werden die Worte „bei der Nacht" wiederholt, die, nach dem textlichen Zusammenhang zu urteilen, anfänglich keinesfalls zu jeder Strophe gehört haben. Auch die Melodie könnte diese Stelle gut pausieren, da sie am Schluß eines Motivs angelangt auf demselben Ton verharrt. Wahrscheinlich wird die Instrumentalmusik die Taktwerte gefüllt haben, und die Textworte sind ein nachträglicher Zusatz darauf. Daß in der unterschiedlichen, von Ä. Gausebeck mitgeteilten Fassung die besagten Worte in den gleichen Strophen nicht vorhanden sind, macht diese Behauptung nur noch mehr zur Tatsache.

Der Takt des Liedes

Gold bei der Nacht und sie

Ebenso wie einzelne Worte verbinden sich auch ganze Verse mit einem bestimmten musikalischen Motiv und wiederholen sich mit ihm. Manche Vierzeiler, die später auf eine längere Melodie

305 C. Rotter, a. a. O., S. 269.
306 Erk-Böhme, a. a. O. II, S. 746; auch Dunger, a. a. O., S. 259.
307 Auguste Bender, a. a. O., S. 220.
308 Ebenda, S. 176.
309 Ignaz Gentges, Tanz und Reigen, S. 61—65.

gesungen werden, passen sich ihrem Umfang an, indem sie einzelne Zeilen wiederholen. Die Textstrophe an sich bleibt jedoch deutlich als Vierzeiler kenntlich:

was braucht denn a jaga?
a jaga braucht nix
:,: als a schwarzaugats diandl :,:
:,: und a hund und an bix. :,:[310]

Ein Runda mit einem kleinsten Textumfang wird ebenso durch Wort- und Zeilenwiederholungen zu einer Strophe von sechs kurzen Versen:

Hô ich a Zieg
a scheckete, scheckete;
wenn ich se milk,
nôch meckert se, meckert se,
wenn ich se milk,
nôch meckert se.[311]

Einem vogtländischen Tanzlied von zwei Strophen Länge zu je sechs kurzen Zeilen liegt der weitbekannte Tanzvierzeiler vom „böhmischen (bayrischen) Wind" zugrunde.[312] Nur durch Einwirkung der Melodie allein kann aus dem Text von nur vier Zeilen die folgende zweistrophige Form entstanden sein:

Hab' ich mein' Weiz'
af'n :,: Berg gesoet :,:
Hot m'r 'n der bayrische
:,: Wind verweht, :,:
hot m'r 'n der bayrische
Wind verweht!

Bayrischer Wind,
ich :,: bitt' dich schön, :,:
laß m'r mein' Weiz'
af'n :,: Bergel stehn, :,:
laß m'r mein' Weiz'
af'n Bergel stehn![313]

Zeitweilig ist der acht- bis sechzehntaktigen Melodie ein kurzer retardierter Schlußsatz angehängt. Der Text muß ihn füllen, indem er sich ebenfalls ein Anhängsel bildet. Das geschieht wie üblich meistens durch Wiederholungen. In einem oberhessischen Tanzliedchen wiederholt der Text aus diesem Grunde die zweite Hälfte seines vierten Verses (vgl. vorliegende Arbeit S. 70 unten).

Besonders enge Anlehnung an die melodischen Motive zeigt sich in einzelnen zu Fünfzeilern verlängerten Schnadahüpflformen. Hier

310 Rotter, a. a. O., S. 188.
311 Dunger, a. a. O., S. XXII.
312 Siehe hier vorliegende Arbeit, S. 14.
313 Dunger, a. a. O., S. 259. — Die gleiche Erscheinung zeigt ebenda Beispiel Nr. 1380.

handelt es sich nicht lediglich um eine willkürliche Zeilenwiederholung zur Füllung der Melodie (wie in dem Schnadahüpfl vom Jäger, s. S. 85 oben), sondern um eine Erweiterung der Textform nach dem musikalischen Vorbild.

Eine regelmäßige gedoppelte musikalische Periode von acht Takten hat durch eine verlängerte Tanzform, den „Neubayrischen"[314], einen Nachsatz (da capo) erhalten, und zwar in Gestalt eines schon vorhandenen Motivs meist des Anfangssatzes. Der Text schließt sich nun genau der musikalischen Komposition an, indem er den betreffenden Vers (in folgendem Beispiel die Anfangszeile) am Schluß noch einmal anfügt:

und's diandl mi'n rôdn miada,
di is ma dö allaliaba,
sollt s mir nit liaba sein,
wan i kimm, laßt s mi ein.
s diandl mi'n rôdn miada![315]

In derselben innigen Übereinstimmung mit der Melodie ist auch die Vigl-Vogl-Weise textlich gestaltet:

an kloanvadrâts vogal
bist oanawöigs schon
tuast an wisplar, an pfif,
aft fliagst wieda davon.
tralladira, tralladira,
tralladira, hô!
tuast an wisplar, an pfif,
aft fliagst wieda davon.[316]

Entspricht die Form eines volkstümlichen Textes einer ihm aufgezwängten Tanzmelodie nicht im Umfang, so muß sie sich ihr anpassen. Auch hier hilft sie sich meist auf einfachste Art, nämlich durch Textwiederholung. Im allgemeinen gilt es, die vierzeilige Strophenform zu erlangen, die der musikalischen Tanzperiode entspricht. Auf diese Weise wird ein dreizeiliger Liedtext zu einem Vierzeiler, indem er eine Zeile wiederholt, z. B.:

Mir tanzen wia die Schwaben,
Mir tanzen wia die Schwaben,
Mir san no nit allsamt beisamm,
Mir miassn nu oane habn.[317]

Ein Zweizeiler wird zum Vierzeiler, indem er sich verdoppelt:

Gibele Gäbele, Rächazahn,
D's Wiib ischt Meester und net der Mann.

314 Rotter a. a. O., S. 173 f.
315 Ebenda, S. 174.
316 Ebenda, S. 196. Die Melodie wiederholt am Schluß den gleichen Teil wie der Text.
317 Zoder, a. a. O. II, S. 30—33.

Gibele Gäbele, Rächazahn,
D's Wiib ischt Meester und net der Mann![318]

oder, wie in folgendem Beispiel, sich sein erster Vers verdreifacht:

Hiddenseeschen Flickenhiring,
Hiddenseeschen Flickenhiring,
Hiddenseeschen Flickenhiring
den aet ick so girn.[319]

Die Melodie verhilft also einem Textbruchstück oder einem zu kleinen Text zu seiner erforderlichen Größe, zur Vollendung seiner Form.

Solche im volkstümlichen Tanzlied zahlreichen, von der Melodie diktierten Wiederholungen häufen sich in einzelnen Liedchen bis zu scherzhaft-grotesken Übertreibungen, so daß in solchen Fällen dann ein ganz kleiner, dürftiger Text zu einem recht bedeutenden Umfang anschwillt. Ein Beispiel hierfür mag das Schnadahüpfl vom „Diendle in Grabenbach" sein:

mein diendle is in Grabmbach,
in Grabmbach, in Grabmbach,
mein diendle is in Grabmbach,
in Grabmbach daham.
bei den hüttlan, den klan.[320]

Ein ebensolches Beispiel von geradezu lächerlichem Mißverhältnis zwischen Inhalt und Textumfang ist das angeblich von Studenten erfundene Lied vom „alten Hausschild":

Lebt denn der alte Hausschild noch, Hausschild noch,
Hausschild noch,
Lebt denn der alte Hausschild noch, Hausschild a noch?
Ju, ja, er lebet noch,
liegt im Bett, zippelt, zappelt noch,
Lebt denn der alte Hausschild noch, Hausschild noch,
Hausschild noch?
Lebt denn der alte Hausschild noch, Hausschild a
noch?[321]

Auch im mehrstrophigen Tanzlied findet sich solche Textbehandlung, z. B. in dem bekannten Lied „Es fuhr ein Bauer ins Holz" oder „In Holland stand ein Haus".

In manchen Liedchen wird die Verswiederholung noch durch eingeschobene Worte unterstützt, denen man es auch sogleich

318 Ebenda, S. 7.
319 A. Haas, Rügensche Volkskunde, S. 25.
320 Rotter, a. a. O., S. 209. Ebenda noch ein zweites Beispiel. Er schreibt hierzu: „Die Textstrophen sind geradezu Textparodien auf die Tanzweisen; sie schmücken eine Langzeile, wie ein Kind den Umriß eines Schattens nachzieht, in möglichster Übereinstimmung nach den Motiven der Singweise so reich aus, bis sie den ganzen Melodie-Zehntakter ausfüllt. Das ist die Art der musikalischen Erfindung. So macht's der Tonsetzer, nicht der Dichter."
321 Dunger, a. a. O., S. XXXVIII.

ansieht, daß sie nur Füllwörter sind, die die Melodie begleiten sollen:

Wenn die Bettelleute tanzen,
Wackelt der Kober und der Ranzen.
Eija, eija, eija, so geht's, so geht's, so geht's,
:,: Ei, so geht's, so geht's :,:
Wackelt der Kober und der Ranzen.[322]

Alle derartigen Wiederholungen, Kehrverse und Kehrworte sind lediglich Sprossen, die die Melodie hervorgebracht hat und die bei ihrem Fortfall sogleich hinfällig würden und den Text in dieser Form nicht mehr halten könnten. Tanzlieder in der Art der angeführten Beispiele sind sehr häufig und zeigen die völlige Abhängigkeit der Texte von den Melodien und deren bedeutendes Übergewicht.

Noch weiter aber geht der musikalische Einfluß auf die Dichtung. Nicht nur die äußere Form wird nach dem Vorbild der Melodie umgemodelt, auch die kleinsten Teile, die Wortformen, erfahren durch sie Veränderungen. Hier sind vor allem Takt und Rhythmus der Melodie von unmittelbarem Einfluß auf das Sprachbild. Der Rhythmus bestimmt die Taktfüllung innerhalb des melodischen Taktgefüges und somit die Silbenzahl der ihm unterlegten Verse.

Betrachten wir beispielsweise einen vierzeiligen Text, der anfänglich zu einer geradtaktigen Melodie gehörte und dann durch Einführung eines neuen Tanzrhythmus zur ungradtaktigen Melodie gesungen wird, so sehen wir, daß der Stropheninhalt sich ändert und daß dort, wo der neue Rhythmus es verlangt, sich einzelne Textworte abwandeln bzw. durch neue Worte anderer Silbenzahl ersetzt werden. Folgendes Schnadahüpfl existiert so in zweierlei Fassung:

a) $^4/_4$-Takt: o / o o o o / o͡o o

di sennerin hiaßt Leni,
ist gar a braves mâdl,
hat köstenbraune äugelen
und siggerische wâdl.

b) $^3/_4$-Takt: o / o o o / o o

do senrin hoaßt Leni,
is gar a brâvs mâdl,
hat schwarzbraune äugaln
und siggrische wâdl.[323]

Eine besonders feine sprachliche Anpassung an die Tonwerte zeigt sich in einem gleichermaßen abgeänderten Vierzeiler, bei dem sich innerhalb des $^4/_4$-Taktes im Nebenton die Wortform Pinz g a u findet, während sie in der zweiten, besonders tonlosen Senkung des $^3/_4$-Taktes zu Pinz g a abgeschwächt ist.[324]

Vor allem die österreichisch-bayrische Mundart mit ihrer Neigung zu Silbenverlust und Silbenschwächung besitzt diese be-

322 Erk-Böhme, a. a. O. II, Nr. 982.
323 Rotter, S. 24. — Noch weit willkürlicher über die möglichen, im Rahmen der Sprache liegenden Veränderungen hinaus scheint bei den primitiven Völkern die Sprachbehandlung zu gehen. Vgl. C. Bücher, Arbeit und Rhythmus, S. 296.
324 Siehe vorliegende Arbeit, S. 26.

tonte Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit an verschiedene Rhythmen. Sie vermag es auch, eine für die musikalische Periode viel zu silbenreiche Zeile in das melodisch-metrische Schema der Strophe zu zwängen:

Da Schinta am Hag'n
Vorm boarischen Wald,
Hat Deandla so schön,
Wia ma's'z' Municha malt.
(Wie man sie zu . . .)[325]

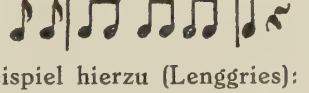
Fügt sich der Text jedoch nicht der musikalischen Logik, so wird er erbarmungslos zunichte gesungen. Im Tanzlied muß in einem Wettstreit zwischen Melodie und Text die Melodie notwendigerweise die Führung behalten; andernfalls würde der melodische und damit zugleich der Tanzrhythmus den Liedern verlorengehen.

In den harmloseren Fällen laufen die Ikten der Melodie und die natürliche Betonung des Sprachtextes auseinander. Dann geschieht es, daß ursprünglich tonlose Silben auf den betonten Taktteil treffen, z. B.:

à brándweinhùtlí ò / ó ò ò / ó

oder daß sie mehrere Tonwerte erhalten:

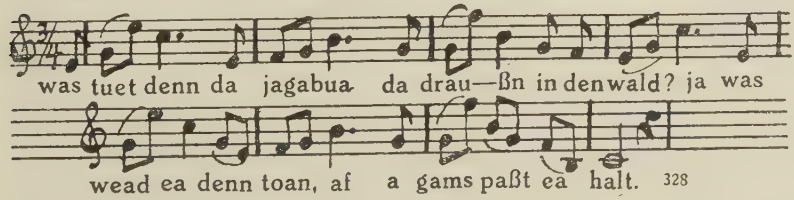
und die rei - chn bau - an.[326]



Ein weiteres Beispiel hierzu (Lenggries):

Dort drúnt stamm i hér
der Jágermartl
hab a Húnd und an G'wéhr
und trink gérn a Quartl.[327]

Unschöner sind entschieden die Fälle, in denen der musikalische Satz anders gegliedert ist als die Form des dazugehörigen Textes, wie in folgendem Beispiel:



[328]

325 Frommann, a. a. O. IV, S. 371.
326 Rotter, a. a. O., S. 23.
327 Mitteilung von Herrn Prof. A. Kutscher.
328 Rotter, a. a. O., S. 15.

und

I. wann i wâ-wo - ri wollt

II. wo di schên ma - dln wa-xent

Die Eigenwilligkeit und Veränderlichkeit der Melodie stört jedoch nur so lange den Charakter des Tanzliedes nicht, als die Melodie gleichzeitig noch Tanzmusik bleibt. Ist sie das nicht mehr, sondern wird sie zur Volksmelodie im allgemeinen, dann ist der feste Tanzrhythmus des Liedes nicht mehr gewährleistet.[329]

Vor allem sind es gewisse Eigentümlichkeiten des Gesangs, die meistens einen solchen Verfall der rhythmischen Einheit der Tanzweise hervorrufen. Es sind dies besonders schnörkelhafte Periodenerweiterungen, die den Rahmen der rhythmisch-taktischen Einheit der Melodie überschreiten; ferner Fermaten — das sind Dehnungen, die durch überstarke Betonung einzelner Taktwerte (-silben) zustande kommen — und zuletzt Wechsel der Takteinheit. Sie alle sind an sich untanzbar und bei einem noch als solches bestehenden Tanzlied nicht möglich.

Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist aber weiter, daß einzelne dieser Erscheinungen, nämlich Taktwechsel und Fermaten, die einmal das Lied dem Tanz entfremden, ein anderes Mal, sobald sie geregelt und nicht mehr willkürlich auftreten, das Tanzlied besonders auszeichnen und es ganz bestimmten Tanzrhythmen zuweisen.

Daß der Taktwechsel einen eigenen Tanzrhythmus darstellt und bestimmten Tanzarten zugehörig ist, sahen wir bereits bei der Erwähnung der „Zwiefachen", der Tänze von doppelter Taktart.[330]

Aber auch die Fermaten, sobald sie sich nicht mehr willkürlich zeigen, sondern in regelmäßiger Wiederkehr in die Melodie eingeschaltet sind, ergeben wieder ein festes rhythmisches Bild. Tritt nämlich die Fermate in jedem Takt an gleicher Stelle auf, so bekommen wir praktisch, wenn auch nicht in der Schreibweise, eine neue Zeitrechnung der Melodie. Der $^3/_4$-Takt wird zum $^4/_4$-Takt, und der Rhythmus ist damit ebenfalls verändert worden.

Diese Erscheinung hat sich als lokal vereinzelter Fall nur im Salzkammergut durchgesetzt und dadurch einen neuen Tanzschritt bewirkt. Den in den $^4/_4$-Takt abgewandelten Tanz nennt man dort „Landler". Er bezeugt seine Entstehung aus dem Ländler und seine Verwandtschaft mit ihm auch durch seinen Namen.[331]

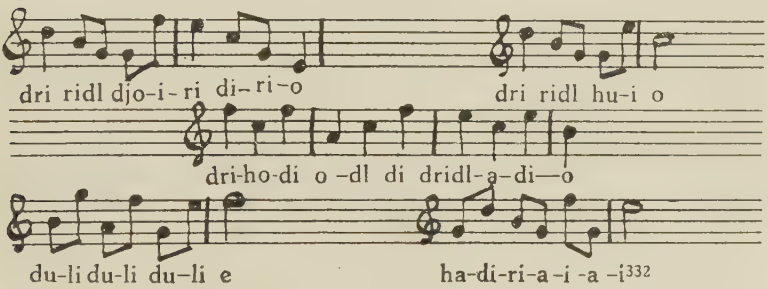
329 Heusler, a. a. O. I, S. 43: „Rhythmisch streng ist der Gesang zu Marsch und Tanz."
330 Siehe vorliegende Arbeit, S. 26.
331 Rotter, a. a. O., S. 223 f.

c) Musikalisch geprägte Sprache

Innerhalb der Volkstanzlieder sind einige anzutreffen, die, obwohl sie gesungen werden, entweder ganz oder teilweise auf einen Text verzichten. Sie setzen keine poetische Form neben die melodische, sondern sind allein bestrebt, die Werte der Melodie zum Ausdruck zu bringen. Die Singstimme bildet hier Laute und Wortformen, die unmittelbar aus dem melodischen Gang oder dem Eindruck musikalisch-instrumentaler Klänge erwachsen.

Solche Lieder ohne Worte kommen am häufigsten und vollendetsten in den süddeutschen Schnadahüpfl-Weisen vor. Es sind die Jodler, die in ihrer Ausgestaltung zu Jodelliedern neben den Textliedern eine ebenbürtige Gruppe darstellen. Daß sie wirklich eine musikalische Sprache ausbilden, zeigt die Anwendung der Vokale.

Es ist durchschnittlich zu beobachten, daß das lautlich hoch angesetzte *i* den Obertönen der Melodie unterlegt ist, während in den tieferen Tönen die dumpfen *u*- und *o*-Laute vorherrschen.

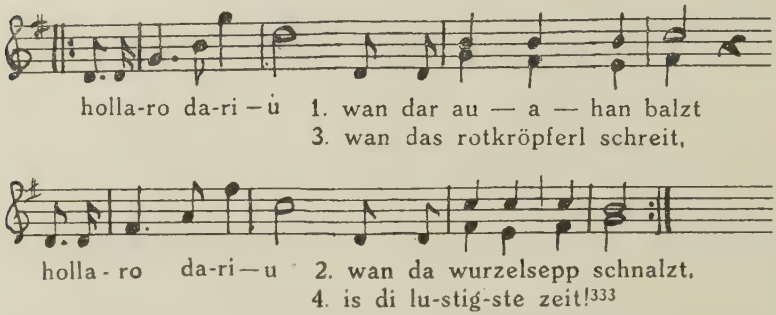


Das selbständige Jodellied ist wie das Schnadahüpfl ursprünglich ein Tanzlied; denn es ist gleich ihm auf der achttaktigen Ländlerweise aufgebaut. Doch wird es ebenso wie das Schnadahüpfl nur selten unmittelbar zum Tanz gesungen. Es ist auch ungeeignet zur Tanzbegleitung, denn es stellt stimmlich recht hohe Anforderungen und pflegt dazu das Tempo wegen seiner weiten Intervalle und bewegten Rhythmen ziemlich herabzudrücken, was beides einer gleichzeitigen Tanzbewegung unzuträglich wäre.

Die Sprache der Jodler ist aufs engste mit der Melodie verknüpft, ihre Wortbildungen gehen den Tönen der Melodie nach. Die Jodlerweisen verraten unmittelbare Abkunft von der Instrumentalmusik; denn die erste Stimme der Melodie bevorzugt statt einer ruhigen, melodischen Linie das Unruhige, ausgesprochen Zackige der instrumentalen Musik. Der Gegensatz zwischen der

332 Rotter, a. a. O., S. 129, 130, 132.
333 Rotter, a. a. O., S. 131.

rhythmisch bewegten, intervallenreichen Jodelweise und einer ruhigen, sich in ganz engen Tonstufen bewegenden Singweise kommt in einem Schnadahüpfl-Lied aus dem Salzkammergut durch eine Verbindung beider auf das deutlichste zum Ausdruck:



In dieser Vereinigung fällt dem gejodelten Teil die Hauptbedeutung zu.[334] Äußerlich wird er dadurch hervorgehoben, daß ihn ein Einzelsänger zum Vortrag bringt, während die Textweise von allen gemeinsam gesungen wird.[335]

Parallel zu den schon erwähnten Kehrversen, Kehrstrophen und Strophenanhängseln im Tanzlied bildet der Jodler in Verbindung mit dem Textlied Kehrvers-, Halbstrophen- und Strophenjodler:

Kehrvers- in Dux, an schian tal (Solo)
hallia iriadi-a (vierstimmig)
hat da reif gschadt amal.
halli-a iriadi-a
send di mentscha vabrennt,
halli-a iriadi-a
weil si ga so braun send
halli-a iriadi-a![336]

Halbstrophen- auf n ekh draußt stêt a wiarsthaus,
und da wiarst dea hoaßt Michal.
jodler: Jodler . . .
di wiastin hat an leibschadn,
und da wiast hat an brüchal.
Jodler . . .[337]

334 Rotter, a. a. O., S. 131, nennt ein solches Lied treffend „Jodler mit Texteinschub".
335 Wie wir aus den älteren Tanzliedern wissen, fiel dem Solo-Vorsänger stets der wichtigste Teil des Liedes zu, nämlich der Strophenteil in den mehrstrophigen Liedern, der den Textfortschritt brachte. Hier im Jodellied nun bringt der Solosänger den melodischen Fortschritt des Liedes, denn der Jodler wird fortlaufend (vgl. Rotter, ebenda) immer einen Ton höher angestimmt, während der Textteil gleichbleibend vom Chor wiederholt wird.
336 Rotter, a. a. O., S. 137.
337 Rotter, a. a. O., Teil II, A 21.

Vierzeiler mit anschließendem Strophenjodler auf dieselbe Melodie zu singen:

grean is di hollastaudn,
weiß san di blüa,
schean seint di schwarzn augn,
treu seint si nia;
:,: holladie die,
holladie! :,:[338]

In allen diesen Beispielen fällt dem Jodler dieselbe Aufgabe zu wie obigen mit ihm zu vergleichenden Textbeifügungen: er bewirkt Strophendehnung zur Ausfüllung des um das Doppelte erweiterten (16 Takte) musikalischen Satzes. Sein Zusammenhang mit dem Textlied kann ebenfalls völlig zufällig und ungefestigt sowie auch — natürlich hier nur in musikalischer Hinsicht — harmonisch und motivisch begründet sein. Doch ist er nicht, wie beispielsweise die Kehrstrophe und größtenteils auch das Anhängsel, an das mehrstrophige Lied gebunden, sondern ist ebenso häufig dem Einstropher und unter ihm dem Zwei-, Vier- und Mehrzeiler gleichermaßen beigefügt.

Da Bindungen und Zusammenhänge logischer, d. h. textlicher Art zwischen Jodel- und Textlied nicht bestehen können, so kann der Jodler überall dort eingesetzt oder angehängt werden, wo eine Lücke in der textlichen Füllung der Melodie vorhanden ist. Er ist hierbei nicht auf die Vers- oder Strophenlänge angewiesen.

Mit einigen Textworten gemeinsam bildet der Jodler beispielsweise folgende Kehrstrophe eines Tiroler Schnadahüpflliedes:

diratio, dreihodirediradiro,
die Wötzstankumpfl san's!

In folgendem Beispiel sind in ein Schnadahüpfllied von vier Langzeilen musikalische Wortbildungen eingefügt, die innerhalb der dritten Zeile von vier musikalischen Takten nur einen Takt betragen, während sie die letzten Takte mit Einschluß des Wortes „Wötzstan" wieder ganz füllen:

Den schiach'n Weibaleut'n is da Toifl eahn G'söll,
er laßt s'a pris mangg'ln, aft reißt a's a d'Höll.
tra la la la la la Wötzstan aba d'Höll wâr' eah' viel
tra la la la la la Wötzstan dio![339] [z'klaan,

Auch kann der Jodler in kürzester charakteristischer Form an die einzelnen Zeilen einer vollständigen Strophe angehängt werden, indem er, die Endpausen füllend, sich in die melodische Form eingliedert:

338 Rotter, a. a. O., S. 129.
339 Echte Tiroler Lieder, a. a. O., S. 374.

und s diandl en Reitawinkhl, hollarê, hollaridiô!
gât a gean en da dünkhl, hollarê, hollaridiô!
abar i tua ban tag, hollarê, hollaridiô!
weil i e da dünkhl nöt mag, 1. ôda was?
2. ôda was? holdja hô![340]

Musikalische Singworte ähnlich den Jodlern finden sich auch in den Volks- und Tanzliedern aller anderen deutschen Landschaften. Jedoch beschränken sich diese stets darauf, als Textumrahmung und Einschiebsel eine Art lustiger Beifügung und Begleitung zu sein. Da sie nicht des kunstfertigen Vortrags wie der Jodler bedürfen und auch keine eigene kennzeichnende Weise erfordern, erreichen sie weder dessen Klangschönheit noch dessen Bedeutung und Selbständigkeit. Vielfach dienen sie zur Wiederholung der Melodie und treten dann einfach an die Stelle des Textes. In Rhythmus, Wortform und Betonung ordnen sie sich genau der Führung der Melodie unter. Unabhängig von ihr besitzen sie kein Eigenleben wie das Textwort, und ohne Zusammenhang mit der Melodie haben sie weder Bedeutung noch Bestand.

Bei einem vogtländischen Runda: „I bin man'n Schatz gut . . ." werden anschließend dieselben acht Takte der Melodie auf den Text: „eidieden, eidieden, eididеldada" gesungen.[341]

Während die Jodelsilben eine möglichst enge lautliche Anlehnung an die Melodie erstreben, läßt sich bei den anderen melodischen Textunterlagen dieser Art eher eine Anlehnung an die verschiedenen Klänge der Instrumentalmusik feststellen. Eine besonders eigene Art der Melodienführung, die das Sprunghafte und Weitstufige der Instrumentalmusik betont, wie es in den Jodelweisen der Fall war, wird hier nicht bemerkt; dagegen mag durch eine sprachliche Nachahmung von verschiedenen Klangfärbungen der Musikinstrumente auch hier eine Entlehnung aus der Instrumentalmusik oder zumindest ein enger Zusammenhang mit ihr angenommen werden.

Den Tanzmelodien unterlegte Worte wie „bidebum, bum bum" wollen unzweifelhaft Paukenschläge bezeichnen, während „trara, trarara" die hellen, scharfen Trompetenstöße nachahmen und die vielen „dideldum", „didel lidel lei" und „heidideldei" wohl die beweglichen, singenden Geigentöne bedeuten. Eine Wortbildung dagegen wie „trararitom" oder „trimteriderim" mag den Zusammenklang eines kleinen Orchesters vermitteln wollen, in dem Geige, Trompete und Pauke vertreten sind. Auch in dem pommerschen Tanzlied „Rietsch, Mutter, die Landwehr kommt" hört man in der Wortbildung „Rietsch" einen langgezogenen Geigenstrich heraus.

340 Rotter, a. a. O. II, A 26.
341 Dunger, a. a. O., S. 303.

Werden solche Worte in den Textzusammenhang gestreut, so werden sie hin und wieder auch in lustig-geschmeidiger Manier den Endreimen passend zugeschnitten, wie z. B. in dem bekannten pommerschen Lied vom Schäfertanz:

Heidel didel daper
min Vadder wir Schaper.
Heidel didel dap
hei hödd de Schap.[342]

oder in der Strophe aus dem bekannten Tanzlied „Drei lederne Strümpf":

Tralaradirix
der Kerle hat nix . . .

Jedoch von hier aus geraten wir dann schon zu anderen Lautbildungen, die durch ein Spielen mit Worten und Silben angeregt werden, z. B. „Schi, scha, schottisch" oder „vigl-vogl" sowie „si sa Kirmes- bzw. Königsholz" und andere, die uns aber in der Beziehung des Tanzliedtextes zur Melodie und Musik nicht mehr interessieren können.

342 Vgl. vorliegende Arbeit, S. 41.

Die in der Arbeit angeführten Beispiele der Tanzlieder habe ich bis auf einige mir bekannte oder mündlich mitgeteilte wortgetreu aus den zitierten Sammlungen und Werken entnommen. Wohl mußte ich feststellen, daß leider in vielen Sammlungen die Lieder in ihrer mundartlichen Schreibweise recht unzulänglich aufgezeichnet sind. Doch bei der Fülle der mir zum großen Teil selbst fremden Dialekte, die bei der Behandlung des gesamtdeutschen Tanzliedes in dieser Arbeit zusammenströmten, hatte ich — besonders, da meine Untersuchungen auf wesentlich andere Dinge gerichtet waren — keine Veranlassung, Verbesserungen vorzunehmen.

Schlußbetrachtung

Ist uns das Volkslied als eine durch die Jahrhunderte im wesentlichen feststehende dichterische Form bekannt, so nimmt sich das Tanzlied dagegen beweglicher und veränderlicher aus. Wohl sind auch ihm die Hauptthemen des Volksliedes eigen, die unverändert alle Zeiten zu überdauern streben und sich ebenso gesetzmäßig zu wiederholen scheinen wie die Freuden und Leiden der Menschheit. Doch ist bei den Tanzliedern immer zu beachten, daß sie nicht aus sich schöpfen, keine selbständigen Lieder sind, sondern fast immer in Abhängigkeit vom Tanz entstehen. Auch die unter sich noch so verschiedenen Typen von Tanzliedern haben stets eines gemeinsam: daß sie immer an irgendeiner Stelle mit dem Tanz in Berührung stehen.

Mit neuen Tänzen entstehen vielfach neue Lieder, die von jenen nicht nur im Inhalt wesentlich bestimmt werden, sondern auch ihre formale Prägung durch sie erhalten. Takt und Rhythmus des Tanzes füllen den Vers der Lieder, und seine Länge vergrößert zeitweilig sogar die überlieferte vierzeilige Volksliedstrophe oder bewirkt andererseits auch eine erhebliche Strophenhäufung. Wir sahen, wie der Tanzrhythmus auf den musikalischen Rhythmus übergeht und beide in Zweifelsfällen immer den Sieg über den natürlichen Sprachrhythmus davontragen. Auch die Tanzliedthemen, selbst wenn sie dem Tanz nicht nahezukommen scheinen, nehmen doch immer wieder auf ihn Bezug durch ihre Gestaltung oder auch nur durch eine überraschende inhaltliche Wendung, wie etwa einen unmotivierten Schluß.

Textliche Veränderungen, Erscheinungen des Zersingens, die nur in seltenen Fällen Auflösung eines Volksliedes bedeuten, vielmehr meist einen natürlichen Lebensprozeß, ein Erkennen des Volkes als sein eigen darstellen — auch sie werden im Hinblick auf den Tanz vorgenommen.

Das Tanzlied kann auf diese Weise natürlich nicht zu der Einheitlichkeit anderer Lieder gelangen. Auch die völlige Konzentration auf seinen Gehalt und seine Form: die Innigkeit des Gefühls, die Versenkung in menschliche Erlebnisse und eine ihnen gemäße Darstellung, die so häufig die Volkslieddichtung auszeichnen, fehlt beim Tanzlied zumeist.

Die heitere Stimmung, die immer vom volkstümlichen Tanz ausgeht, überträgt sich auch auf den Stimmungsgehalt der Tanzlyrik. Es mag hier noch einmal auf das niederdeutsche Schäfertanzlied (s. vorliegende Arbeit S. 56) hingewiesen sein, bei dem alle zum Tanz bekannten Fassungen einen glücklichen Ausgang haben, während einige andere, die nicht für den Tanz vermerkt sind, auch ernst schließen. Ebenso bietet der Ausspruch „. . . da gehört a

Tänzel druff" (vgl. S. 19) in der Bedeutung, daß ein lustiges Verschen an ein längeres Lied anzuhängen sei, eine Bestätigung für den durchaus heiteren Charakter dieser Lieder.

Die Heimweh-, Sehnsuchts- und Melancholielyrik ist unter den deutschen Tanzliedern kaum vertreten, während sie dagegen in anderen Ländern, z. B. in Spanien und Rußland, auch in ostdeutschen Kolonien, häufiger zu finden ist.

Aber auch das Leichte, Flüchtige und etwas Oberflächliche, das dem Tanz anhaftet, prägt sich in seiner Lieddichtung aus. Es zeigt sich dies im Schwanken seiner Formen, in deren lockerem Zusammenschluß und in der Unbedenklichkeit, mit der ein Liedinhalt geändert und ohne Rücksicht auf seinen Sinn der Tanzausführung angepaßt wird.

Auch eine besinnliche, reflektierende Ich-Lyrik, die sich im Volkslied wenn auch selten findet, ist in den Tanzliedern nicht enthalten. Sie sind keine individuellen Äußerungen, sondern immer zum Ausdruck einer Gemeinschaft bestimmt: Gruppen- bzw. Zwiegesang geselliger Art, und dort, wo sie balladenhaften Charakter haben, streifen sie schon die Grenze der Epik.

Das neuere Volkstanzlied gehört, wie diese Arbeit zeigt, in den meisten Fällen der Vergangenheit an. Von gegenwärtig entstehenden Tanzliedern ist fast nichts bekannt. Trotzdem ist bei dem hohen Alter des Bundes zwischen Tanz und Lied, bei seinem heute noch uneingeschränkten Fortleben im Kindertanz und bei der wachsenden Zuneigung, die die Jugend wieder diesem schönen alten Brauch entgegenbringt, doch mit seiner Erhaltung zu rechnen und sogar auf sein Wiederaufleben zu hoffen.

Literatur

Adolfi, Johann, genannt Neocorus. Chronik des Landes Dithmarschen (1590—1600), hgg. von F. C. Dahlmann, Leipzig 1827.

Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Foeringer, nach der Übersetzung von Willatzen. Bremen 1865.

Bender, Auguste. Oberschefflenzer Volkslieder und volkstümliche Gesänge. Karlsruhe 1902.

Birlinger, A. Die Tanzlieder. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. XXII. Jahrgang, Band 40. Braunschweig 1867.

Bloch, Paul Jaques. Der deutsche Volkstanz der Gegenwart. In: Hessische Blätter für Volkskunde, Band XXV und XXVI. 1926/27.

Böckel, Otto. Handbuch des deutschen Volksliedes. Marburg 1908.

Böhme, Franz Magnus. Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.

Ders., Geschichte des Tanzes in Deutschland. Band I und II. Leipzig 1886.

Brunk, A. Etwas vom volkstümlichen Strophenbau. In: Blätter für pommersche Volkskunde, II. Stettin 1892 ff.

Brunner, Johann. Alte Tänze aus Cham und seiner Umgebung. In: Deutsche Gaue, XI. Kaufbeuren 1909—10.

Bücher, Carl. Arbeit und Rhythmus. Leipzig 1899.

Cario, Elfriede. Zeitschrift: Der Volkstanz. I.—V. Jahrgang, 1926—30.

Commenda, Hans. Volkskundliche Streifzüge durch den Linzer Alltag. In: Heimatgaue, Jahrgang IX, Heft 1. Linz 1928.

Debes, Lucas. Faröa réserata. Kopenhagen 1673.

Dithfurt, Franz Wilhelm Freiherr von. Fränkische Volkslieder. Leipzig 1855.

Dunger, Hermann. Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande. Plauen 1876.

Erk, Ludwig, und Böhme, Franz M. Deutscher Liederhort. Band I—III. Leipzig 1893 und 1894.

Firmenich, Johannes Matthias. Germaniens Völkerstimmen I, Berlin 1843.

Gausebeck: Änne. Saarländischer Bergmannstanz. In: Ignaz Gentges, Tanz und Reigen. Berlin 1927.

Geller, Leopold. Ursprung, Entwicklung und Wesen des deutschen Volksgesangs bis zur Blüte des Volksliedes. Gießen 1901.

Geramb, Viktor von. Die Knaffl-Handschrift. Eine obersteirische Volkskunde vom Jahre 1813. Berlin-Leipzig 1928.

Gidow, Christian. De Hochtid. Anklam 1868.

Gräter, Friedrich David. Zeitschrift „Bragur". Ein literarisches Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit. III. Band. Leipzig 1794.

Ders., Iduna und Hermothe. Eine Altertumszeitung. Breslau. Jahrg. 1812.

Graßberger, Hans. Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels. Leipzig 1896.

Grimm, Jakob. Deutsche Mythologie. 3. Aufl. Göttingen 1855.

Gummere, Francis. The popular ballade. 1907.

Haas, Alfred Wilhelm. Pommersche Volkslieder mit Bildern und Weisen. Leipzig 1927.

Ders., Rügensche Volkskunde. Stettin 1920.
Ders., Volkstümliche Tänze und Tanzlieder aus Pommern. In: Blätter für pommersche Volkskunde, IV—VI. Stettin 1892 ff.
Hager, Franziska. Der Chiemgau. München 1927.
Hamza, Ernst. Folkloristische Studien aus dem niederösterreichischen Wechselgebiet. In: Zeitschrift des D. u. Ö. Alpenvereins, Jahrg. 1913.
Hartmann, August. Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern. München 1875.
Hausmann, Manfred. Kunstdichtung und Volksdichtung im deutschen Soldatenlied 1914/18. Dissertation München 1922.
Helms, Anna. Niederdeutsche Volkstänze. In: Ignaz Gentges, Tanz und Reigen. Berlin 1927.
Heimat und Volkstum. Bayerische Wochenschrift, 8. Jahrg. 1930. Heft 23 und 24.
Henke, Paul. Zaubersprüche und Segen aus Geseke in Westfalen. In: Zeitschrift für rheinische und westfälische Volkskunde, XII. Jahrgang. Elberfeld 1915, 3. und 4. Heft.
Heusler, Andreas. Deutsche Versgeschichte. Band I—III. Berlin-Leipzig 1925, 1927, 1929.
Hofmann, Friedrich. Rundschau über die Schnaderhüpfelliteratur. In: G. Karl Frommanns Monatsschrift „Die deutschen Mundarten", Band IV. Nürnberg 1857.
Hofmann, Fritz. Koburger Quackbrünnla. Hildburghausen 1857.
Hübner, Arthur. Die Lieder der Heimat. Breslau 1926.
Junk, Viktor. Handbuch des Tanzes. Stuttgart 1930.
Kassel, August. Meßti und Kirwe im Elsaß. Straßburg 1908.
Kohl, Franz Friedrich, und Reiter, Jos. Echte Tiroler Lieder. Wien 1899—1900.
Koßmann, E. F. Ich bin so lang nicht bei dir gwest. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 8. Jahrgang, Leipzig 1925/26.
Kubiena, Walter. Der Stacklaseff und seine Verwandtschaft. In: Jahrbuch für Volksliedforschung, II, 1930.
Kutscher, Artur. Die Elemente des Theaters. München 1932.
Liliencron, Rochus Freiherr v. Deutsches Leben im Volkslied um 1530. In: Deutsche Nationalliteratur, 13. Band.
Mautner, Konrad. Steirische Tanzlieder vor hundert Jahren. In: Zeitschrift „Das deutsche Volkslied". Wien 1920.
Meier, John. Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" München, 6. 10. 1898. „Volkstümliche und kunstmäßige Elemente in der Schnaderhüpfelpoesie."
Ders., Das deutsche Soldatenlied. Straßburg 1916.
Müllenhoff, Karl. Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. Schleswig 1921.
Niedersachsen, Monatsschrift. Jahrgang 39. Hannover 1934.
Nufer, Wolfgang. Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz. Berlin 1929.
Pense-Bussin. Ein pommersches Tanzlied. In: Blätter für pommersche Volkskunde, Jahrgang II.
Pogatschnigg, V., und Herrmann, Em. Deutsche Volkslieder aus Kärnten. Graz 1879.
Pohl, Gerhard. Der Strophenbau im deutschen Volkslied. Berlin 1921.

Reichardt, Rudolf. Die deutschen Feste in Sitte und Brauch. Jena 1908.
Rotter, Curt. Der Schnaderhüpfl-Rhythmus. Berlin 1912.
Schell, Otto. Das Volkslied. Leipzig 1908.
Ders., Bergische Vierzeiler. In: Zeitschrift für rheinische und westfälische Volkskunde, XII. Jahrgang. Elberfeld 1915, 3. und 4. Heft.
Schirmunski, Viktor. Volkskundliche Forschungen in den deutschen Siedlungen der Sowjet-Union. In: Deutsche Volkskunde im außerdeutschen Osten. Berlin-Leipzig 1930.
Schneider, Karl. Die Reisegesellschaften durch Rügen. Berlin 1823.
Schröder, Edward. Die Tänzer von Kölbigk. Ein Mirakel des 11. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte, XVII. Band, Gotha 1897.
Schünemann, Georg. Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. München 1923.
Schulte, O. Kirchweih in Vogelsberge. In: Hessische Blätter für Volkskunde, I, Heft 2. Leipzig 1902.
Schultz, Willi. Schüddel de Büx. 8 Volkstänze. Berlin 1928.
Schurtz, Heinrich. Urgeschichte der Kultur. Leipzig-Wien 1900.
Siebs, Theodor, und Schneider, Max. Schlesische Volkslieder. Breslau 1924.
Simrock, Karl. Die deutschen Volkslieder. Frankfurt a. M. 1851.
Stark, Franz. Zwei alte Lieder in oberschwäbischer Mundart aus einem um 1633 gedruckten Flugblatte. In: G. K. Frommanns Zeitschrift „Die deutschen Mundarten", Band IV. Nürnberg 1857.
Strack, Adolf. Hessische Vierzeiler. In: Hessische Blätter für Volkskunde. Jahrgang I, Heft 1. Leipzig 1902.
Süß, M. V. Salzburger Volkslieder. Salzburg 1865.
Thurén. Folkesangen paa Faerøerne. Kopenhagen 1908.
Tobler, Titus. Zur Geschichte des Schnaderhüpfels. In: G. K. Frommanns Zeitschrift „Die deutschen Mundarten", Band IV. Nürnberg 1857.
Uhland, Ludwig. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Stuttgart 1881.
Vetter, Walter. Wort und Weise im deutschen Kunstliede des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang X, 1927.
Voß, Rudolf. Der Tanz und seine Geschichte. Berlin 1869.
Walther, Paul. Schwäbische Volkskunde. Leipzig 1929.
Weißenhofer, Robert. Jugend- und Volksspiele in Niederösterreich. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, Jahrgang V. Wien 1899.
Werle, Anton. Almrausch. Graz 1902.
Werner, Heinrich. Münchner Kinderspiele. In: Zeitschrift „Das Bayerland", Jahrgang XXXVII, Heft 19. München 1926.
Zimmer, Friedrich. Zur Charakteristik des deutschen Volkslieds der Gegenwart. Heidelberg 1882.
Zoder, Raimund. Altösterreichische Volkstänze. Band I—III. Wien-Leipzig 1928.

Lebenslauf

Am 11. August 1909 wurde ich zu Stettin als Tochter des Kaufmanns Otto Henschel und seiner Frau Käthe, geb. Plümecke, geboren.

Von Ostern 1916 bis Ostern 1929 besuchte ich das Kaiserin-Auguste-Viktoria-Lyzeum mit anschließendem Oberlyzeum in Stettin bis zur Reifeprüfung.

Ich studierte Deutsche Philologie, Theaterwissenschaft, Geschichte, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Berlin (Winter 1929/30), Marburg (Sommer 1930), Frankfurt a. M. (Winter 1930/31) und München (Sommer 1931 bis einschließlich Winter 1933/34). Das Latinum legte ich in Marburg 1930 ab.

An den genannten Universitäten besuchte ich Vorlesungen und Übungen der Professoren und Privatdozenten: Borcherdt, Brecht, v. Kraus, Kutscher, Maußer, Petersen, W. Rehm, Schultz, Sommerfeld (Deutsche Philologie) — Franz, v. Frauenholz, Günter, Meyer, v. Müller, Reindorf, Schneider (Geschichte) — Hasse, Löwith, Spranger (Philosophie) — Fischel, Hamann, Hildebrandt, Kehrer, Pinder, Steinbart (Kunstgeschichte) — d'Ester (Zeitungswissenschaft).

Den Hinweis auf das Thema meiner Dissertation verdanke ich Herrn Professor Dr. Artur Kutscher; er stand mir auch während der Ausführung mit seinem Rat zur Seite, wofür ich ihm an dieser Stelle noch einmal meinen Dank ausspreche.